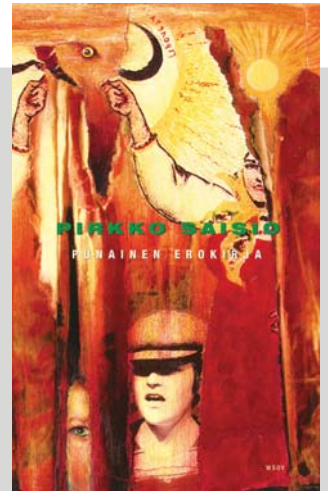
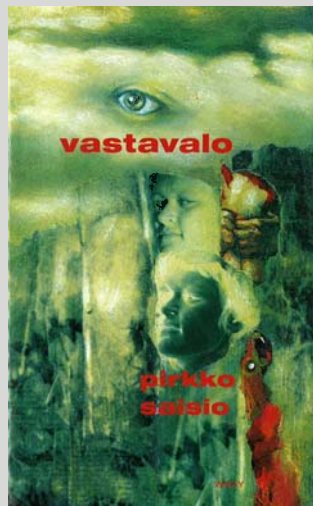


PÄIVI KOIVISTO

Elämästä autofiktioksi

Lajitradition jäljillä Pirkko Saision romaanisarjassa

Pienin yhteinen jaettava, Vastavalo ja Punainen erokirja



HELSINGIN YLIOPISTO

PÄIVI KOIVISTO

Elämästä autofiktioksi

**Lajitradition jäljillä Pirkko Saision romaanisarjassa
*Pienin yhteinen jaettava, Vastavalo ja Punainen erokirja***

Väitöskirja filosofian tohtorin tutkintoa varten.

Esitetään Helsingin yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi päärakennuksen auditoriossa XII
(Unioninkatu, 4 krs.) lauantaina 3. syyskuuta 2011 klo 10.00.

Suomen kielen, suomalais-ugrilaisten ja pohjoismaisten
kielten ja kirjallisuuksien laitos
Humanistinen tiedekunta
Helsingin yliopisto

© Päivi Koivisto 2011

Painettua kirjaa voi tiedustella osoitteesta p_koivisto@yahoo.com.

Ulkoasu ja taitto: Kaisa Ranta

ISBN 978-952-10-7112-6 (nid.)

ISBN 978-952-10-7113-3 (PDF)

Painanut Multiprint Oy, Vantaa 2011

Sisällys

Johdanto	8
Tutkimuskohteena Saision omaelämäkerrallinen trilogia	8
Laji rakentaa tulkintaa – tulkinta rakentaa lajia	12
Lajiväittelyitä omaelämäkertatutkimuksessa	16
Suomalaista taustaa Saision autofiktiolle	21
1 Tekijä romaanin päähenkilönä	29
1.1 Romaani, joka näyttää ihan todelta	29
1.2 Autofiktio fiktiivisyys	34
1.3 Autofiktio subjektin jakautunut kieli...	36
1.4 ...ja jakautunut mieli	44
1.5 Autofiktio pakotienä, autofiktio uhkapelinä	50
2 Elämä kertomuksena	52
2.1 Autofiktio ja kertomus	53
2.2 Unelma elämän juonesta	55
2.3 Kertomuksen koherenssi Saision tekstissä	56
2.4 Merkitys ei muodostu yksityiskohtien totuudesta	61
2.5 Kertomuksen patriarkaalinen heteroideologia?	66
3 Kasvatus, ideologia	74
3.1 Minä itse: poika	76
3.2 Toisille olemisesta itse-identiteetin etsintään	82
3.3 Kommunistisen kodin opit	88
3.4 Luokkapetturuutta	94
3.5. Miksi ideologian kutsuun vastataan?	96
3.6 Foucault ja tuottava valta	99
4 Kehitysromaanin jälkiä	105
4.1 Yhteisön ja yksilön valtataistelu kehitysromaanin taustalla	105
4.2 Kehitysromaanin maskuliininen juoni Saision trilogiassa	109
4.3 Pirkko Wilhelm Meisterin jäljillä	116
4.3.1 Teatteri kutsumuksena?	116
4.3.2 Rakkaus väylänä kehitykseen	121
4.3.3 Maskuliinisten naisten kavalkadi	123
4.4 Naiskehitysromaanin tematiikkaa unohtamatta	126

5 Kääntymyskertomus: jakautuneesta eheäksi	129
5.1 Kääntymyskertomuksen konventionaalisuus	129
5.1.1 <i>Arkkityyppisiä juonenkulkuja ja hahmoja</i>	132
5.1.2 <i>Kääntymyskertomuksen vaiheet</i>	134
5.2 Augustinuksen kääntymyksestä Pirkon kapinoivaan kääntymykseen	135
5.2.1 <i>Rituaalien ja oman äänen ristiriita</i>	144
5.2.2 <i>Uskonnollisesta heräämisestä kohti seksuaalista heräämistä</i>	146
5.3 Symboliikalla ladattu matka Sveitsiin	154
5.3.1 <i>Kristityn vaellus Sveitsissä</i>	156
5.3.2 <i>Thomas Mannin seurassa taikavuorella</i>	161
6 Poliittinen kääntymys: kotina kollektiivi	166
6.1 Kommunistit ja kääntymyksen retoriikka	166
6.2 Kahlittu poliittinen toimijuus	171
6.3 Irtautuminen liikkeestä	179
6.4 Larssonin <i>Viettelijä Punaisen erokirjan</i> taustalla	183
7 Oma nimeä etsimässä: lebiaanin ulostulo	188
7.1 Kääntymyskertomuksesta ulostulokertomukseen	188
7.1.1 <i>Maallisia tunnustuksia</i>	191
7.1.2 <i>Foucault ja tunnustamiskulttuurin kritiikki</i>	192
7.1.3 <i>Häpeän ja tunnustamisen liitto</i>	194
7.1.4 <i>Kaappi ulostulokertomuksen taustalla</i>	199
7.1.5 <i>Seksuaalipolitiikkaa: häpeästä ylpeyteen</i>	201
7.2 Radclyffe Hallin jäljillä <i>Kainin</i> tyttäressä ja trilogiassa	203
7.3 Lebiaanin kivulias syntymä	207
7.3.1 <i>Rakkautentunnustus rivien välissä</i>	207
7.3.2 <i>Opettaja ambivalenttina mentorina</i>	212
7.3.3 <i>Projisoitua itsevihaa ja yrityksiä normaaliuteen</i>	214
7.3.4 <i>Kohti nimeämistä</i>	221
7.3.5 <i>Ulostulo ja kaapin paluu</i>	224
7.3.6 <i>Heteron ulostulo</i>	232
7.4 Traditionaalisen ulostulokertomuksen rajoilla	236

8 Taiteilija, kapinallinen	240
8.1 Kirjailijuuden mystiikka	241
8.1.1 <i>Kutsutun liikutukset ja ennenäyt</i>	241
8.1.2 <i>Uutta syntymää etsimässä</i>	246
8.1.3 <i>Kirjailija syntyy kärsimyksen kautta</i>	249
8.2 Taiteilijaromaani kehitysromaanin varianttina	253
8.3. Androgynistä lesboäitiin	258
8.4 ”Saison” kirjailijuus?	261
Lopuksi	264
Kertomusten kautta hyveeseen	265
Iloa, kapinaa	269
Lähteet	271
Tutkittavat teokset	271
Kaunokirjallisuus	271
Teoriakirjallisuus	273
Painamattomat lähteet	284
English Summary	286
Kiitokset	287

Johdanto

Tutkimuskohteena Saision omaelämäkerrallinen trilogia

Tarkastelen tutkimuksessani Pirkko Saision omaelämäkerrallista trilogiaa *Pienin yhteinen jaettava* (1998; PYJ), *Vastavalo* (2000; VV) ja *Punainen erokirja* (2003; PE). Trilogia kertoo omaelämäkerrallisen tarinan, jossa kuvataan kirjailija Pirkko Saisiota muistuttavan ja hänen nimellään nimetyn naisen kehitystarina pikkutytöstä keski-ikäiseksi naiseksi. Yhtenä lähtökohtana tutkimukselleni on ollut kysymys siitä, miksi kertoa omaelämäkerrallinen kehitystarina tänä kyynisenä aikana, jolloin vallitsee epäusko itsetietoisuuteen ja totuuksiin ylipäänsä. Helppo vastaus olisi, että fragmentaarisesti etenevässä kertomuksessa kuvataan postmodernia, keskiötöntä subjektiä. Mutta entä trilogian identiteettipoliittinen puoli, jossa kerrotaan kertomus työstä, joka tuntee poikkeavansa enemmistöstä niin sukupuolensa, seksuaalisuutensa kuin kotinsa luokkataustan takia?

Ensisijaisesti tulkitsem trilogiaa kokonaisuutena, koska sen osat kuuluvat selvästi yhteen. Teosten välillä on yhteyksiä, parallelismeja, ajallisia ennakoiteja ja takaumia, ja ne muodostavat tekstin näennäisestä fragmentaarisuudesta ja monilineaarisuudesta huolimatta varsin helposti seurattavan elämäntarinan. Välillä luen tutkimuksessani trilogian osia itsenäisinä teoksina, koska yksittäisinäkin teoksina niillä on jokaisella oma rakenteensa ja tapansa soveltaa omaelämäkerrallista diskurssia.

Omaelämäkerrallinen trilogia lähtee *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* liikkeelle päähenkilön, Pirkko Saision, isän sairastumisesta. Tytär on nyt aikuinen, itse jo lähes aikuisen lapsen äiti. Tytär joutuu palaamaan isänsä kotiin, missä hän itsekkin vietti nuoruuttaan. Isän sairaus ja kuolema, johon kirja päättyy, vie tyttären muistelemaan lapsuuttaan. Lapsuuden tarina kerrotaan aivan pikkulapsiajasta asti ja päädytään oppikouluun pääsemiseen. Tällä välillä pieni tyttö on ehtinyt kuulla monia tarinoita sukunsa vaiheista, joutua lastentarhassa tätien tiukan kasvatuksen kohteeksi, tutustua siellä Jeesukseen ja elää kommunististen vanhempien ja ankaraan Jumalaan uskovan mummun vaikutuspiirissä.

*Vastavalo*ssa tyttö on kasvanut oppikoululaiseksi, mutta juoni lähtee liikkeelle myöhemmästä tarinan vaiheesta, siitä kun tyttö, Pirkko, on jo päässyt ylioppilaaksi. Kirjassa oppikoululaisen tarinan rinnalla kulkee tarina tytön ylioppilaskesästä, jolloin hän lähtee Sveitsiin töihin lasten hoitokotiin. Sveitsissä tyttö joutuu puntaroimaan ajatuksiaan paitsi poikien kanssa seurusteluun, myös kahden naisen väliseen suhteeseen. Lopussa tyttö on lähdössä pois Sveitsistä ja on innoissaan liittymässä vuoden 1968 mellakointiin. Oppikoululaisen tarinassa taas kuvataan tytön kirjailijanhaavetta, jota äidinkielenopettaja innostaa, Jumalan etsintää ja isäkapinaa sekä suhteita tyttökavereihin.

Punaisessa erokirjassa elämäntarina etenee päähenkilömme yliopistovuosiin, jotka katkeavat epämääräisen etsinnän ajan jälkeen. Aikuisuutta tavoitteleva Pirkko lähtee mukaan Ylioppilasteatteriin, joka on paitsi koulu tulevalle näyttelijälle myös opinahjo kunnan kommunisteille. Aikaisemmissa osissa Pirkko on kaivannut yhteyttä Jumalaan, mutta ylioppilasteatterissa hän saa havaita, miten ihanaa ja kamalaa on olla osa suurta kommunistista yhteisösubjektia. Näyttelijäoppi jatkuu teatterikoulussa, jossa Pirkko tapaa Havvan, suuren rakkautensa. Havvaan kulminoituu Pirkon lesboidentiteetin kehitystarina, jonka seurauksena hänen äitinsä on hylätä tyttärensä. Jos ei äiti hyväksy tyttärensä lesboutta, ei teatterikoulun kommunistinen johtokaan katso hyvällä lesbopariskuntaa. Nuoruuden tarinan rinnalla kulkee hieman myöhemmän ajan tarina, jossa Pirkko on saanut juuri lapsen ja jossa Havva hylkää hänet kohta tämän jälkeen. *Punainen erokirja* on nimensä mukaisesti kirja eroista: erosta Havvaan, erosta omaan äitiin naissuhteiden takia, irtautumisesta kommunistisesta politikoinnista ja lopuksi eroamisesta omasta tyttärestä, joka kirjan lopussa lähtee kotoa.

Trilogian tekstissä toimiva kirjailija muistuttaa kovasti julkisuudesta tuntemaamme todellista kirjailija Saisiota: hän on dramaturgian professori – kuten Saisio aikaisemmin oli – asuu yhdessä ”Honksun” kanssa, joka helposti rinnastuu kirjailija Saision elinkumppaniin Pirjo Honkasaloon vaikkapa *Exit*-kirjan ja Saision uusimman teoksen, *Lokikirjan* (2010) perusteella. Kirjailijalla on tytär, joka *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* nimetään todellisuutta vastaten Elsaksi, myöhemmin nimeksi tulee vain Sunnuntailapsi. *Punaisen erokirjan* teatterikouluun liittyvässä tarinassa osalla henkilöhahmoista on todellisuudesta tutut nimet. *Punaista erokirjaa* lukeneiden Saision aikaisten olen kuullut sanovan, että kirjaa on vaikea lukea fiktiona, koska kirjassa on niin paljon tuttua ja henkilöhahmot ovat todellisuudesta tunnistettavia.

Trilogiassa on metafiktiivinen taso, jossa Saision näköinen kirjailija pohtii ”tämän kirjan kirjoittamista”. Metafiktio toisaalta häiritsee lukijan uppoutumista kehitystarinan lukemiseen, mutta Saision hahmo myös täyttää kertomuksen aukkoja. Lukijoiden Saision elämästä tietämät yksityiskohdat toimivat selitysvarastona, josta etsitään täydennysosia trilogian kohtauksenomaisesti etenevän kerronnan aukkoihin. Saision elämän tapahtumilla voi täyttää varsinkin *Punaisen erokirjan* juonessa olevia aukkoja.

Myös Saision aikaisemmat teokset antavat osaltaan osviittaa hämärieltä tuntuviin kohtiin. Esimerkiksi *Elämänmenon* juoni muistuttaa monin paikoin niin vahvasti *Punaisen erokirjan* ja *Vastavalon* tarinaa, että lukija voi huomaamattaan täydentää kerronnan aukkoja *Elämänmenossa* kerrotuilla tapahtumilla.¹ Pirkko Saision tuotanto onkin omaelämäkerrallisen trilogian myötä tuottanut laajan, Lejeunen termin ”omaelämäkerrallisen tilan”, jossa omaelämäkerralliset teokset osoittavat, miten kaik-

1 Teosten rinnasteisuudesta kertoo se, että Heini Junkkaala on dramatisoinut *Elämänmenosta*, *Pienimmästä yhteisestä jaettavasta* ja *Vastavalosta* yksittäisen draamateoksen, *Elämänmenon* (Junkkaala 2008).

ki Saision tuotanto on tavalla tai toisella omaelämäkerrallista ja että samalla omaelämäkerralliselta näyttävä voi ollakin fiktiivistä. Lukija ei voi koskaan olla varma, missä kulkee totuuden ja fiktion raja; totuus subjektista on epämääräisesti ripoteltu sekä puhtaisiin romaaneihin että omaelämäkerrallisiin teoksiin. (Vrt. Lejeune 1989, 26–28.)

Omaelämäkerrallisen kertomuksen epäluotettavuutta korostetaan Saision trilogiassa myös sillä, että kuvataan trilogian päähenkilön itsevierauden tunteita. Näitä päähenkilö kokee kaikenikäisenä: pikkutyttönä, koululaisena, teini-ikäisenä, juuri nyt tätä kirjaa kirjoittavana kirjailija-minänä ja aikuisen arkista elämänsä elävänä naisena, jolla on tytär, elämänkumppani ja vanhemmat. Itsevierautta kuvataan niin psykoanalyttisin ilmaisuin kuin kielellisenäkin ilmiönä: samaan hahmoon viitataan väliin minä-sanalla, välin hän-sanalla.

Nimitän menneisyyden tarinan tyttöä Pirkoksi, kuten tekstissäkin selvästi tehdään, kertomisen ajan versiota hänestä taas kutsun lainausmerkeissä ”Saisioksi”. Mahdollista olisi myös ollut kutsua kertomisen tason kirjailijaa vain kertojaksi, mutta koska kirjailijaa tarkkaillaan myös ulkopuolisesta näkökulmasta, pelkkä kertoja-käsite tuntui harhaanjohtavalta ja olisi yksinkertaistanut trilogian kerrontatilannetta. Lainausmerkit nimen ympärillä kertovat siitä, että kirjailijahahmo on myös henkilöhahmo – siis tarinan tapahtumien maailmaan kuuluva fiktiivinen henkilö – mutta samalla hänen yhteiset piirteensä ja nimensä todellisen kirjailija Saision kanssa saavat varmasti suurimman osan lukijoista näkemään hänet osin samana kuin todellinen kirjailija.² *Punaisessa erokirjassa* Pirkko tulee jo varsin lähelle ”Saisiota”, kun päähenkilö kasvaa aikuiseksi, pienen lapsen äidiksikin, mutta kutsun ”Saisioksi” vain kirjoittamisen hetkeen viittaavan tarinan päähenkilöä, joka kuitenkin on parikymmentä vuotta vanhempi kuin tarinan tason aikuisuuden minänsä.

Saision trilogian kertomus on fragmentaarinen, vaikka siitä on hahmotettavissa selvä juoni. Teksti koostuu kohtauksista. Kohtausten virkkeet on joissakin kohdin aseteltu sivulle kuin lyriikka, niin että kesken virkkeen voi olla paperilla tyhjä tila tai rivillä voi olla yksi sana. Tekstissä on kohtausten sisällä lyhempiä tai pidempiä taukoja. Kun siteeraan tekstiä erottamatta sitä leipätekstistä, merkitsen lyhyen tauon yhdellä vinoviivalla. Pitkää taukoa merkitsen kahdella vinoviivalla.

Lukija saa tuntuman trilogian omaelämäkerrallisuuden jatkumoon ja osittaiseen luonteeseen jo romaanien kansikuvien kautta. *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* kannessa on pikkutyttö, *Vastavalossa* teinityttö ja *Punaisessa erokirjassa* nuori nainen, joka muistuttaa aikuista kirjailijaa. Innokkaimmat lukijat ovat ehkä myös nähneet

2 Olen harkinnut myös kertojahahmon kutsumista kirjailija-minäksi, kuten Kerstin Munck tekee Helene Cixous’n autofiktiivisten teosten kertojaa kuvatessaan (Munck 2004, 25–26). Tässä on kuitenkin sama ongelma kuin kertoja-nimikkeessä: välin kirjailijaan ei viitata minänä vaan hänenä, 3. persoonassa. Cixous’kin viittaa päähenkilöönsä sekä minä- että hän-pronominilla, mutta Munck näkee ”kirjailija”-käsitteen pelkän minäkertojan sijasta sisällyttävän sisäänsä myös heterodiegeettisen kerronta-aseman.

Saisiosta tehdyn dokumentin (Kecskeméti–Lahtela–Pulkkinen 2003), johon sisältyy kuvia kirjailijasta lapsena – näiden perusteella he voivat todentaa *Pienimmän yhteisen jaettavan* kannen kuvan suhdetta todellisuuteen. Samalla kun kuvat yhdistävät kirjan henkilöhahmon todelliseen ihmiseen, kuvia on käsitelty kannessa siten, että ne irrottavat valokuvaa toden toistamisesta. *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* kuvat ovat negatiiveja, mikä korostaa henkilöhahmon havaitsemisen vaikeutta – ja myös kirjailijan vaikeaa tehtävää ikään kuin aaveena siintävän lapsuuden minän tavoittamisessa. *Vastavalon* kannessa on sekä negatiivi- että positiivivedos kuvasta, ja lukijan on helpompi hahmottaa kuvan tytön piirteitä. *Punaisessa erokirjassa* kuvana on pelkkä positiivi, mutta se on osa maalausta. Vaihtelevat tavat kuvata kansikuvan tyttöä kertovat trilogian edetessä tapahtuvasta muutoksesta tytön kuvauksessa myös tekstin tasolla. Niiden voi tulkita kertovan ajan kulumisesta lähemmäs ”Saision” aikaa: siksi tyttö näkyy selvemmin. Trilogian edetessä muuttuvat myös metafiktiivisten kommenttien esittämisen tapa lähemmäs perinteisempien omaelämäkertojen tapaa kuvata kokevan, menneen minän, ja kertovan, itsestään kirjoittavan minän suhdetta. Kuitenkin viimeisessäkin osassa mukana on yhä myös itsen ”maalailu”, kuten kansikuva muistuttaa asettamalla nuoren Pirkko Saision kuvan osaksi maalausta.

Ennen omaelämäkerrallista trilogiaa Saisio on tehnyt pitkän kirjailijan uran, johon kuuluu sekä romaaneja että näytelmiä. Lisäksi hän on kirjoittanut kahdella pseudonyymillä. Ensin kolme romaania nimellä Jukka Larsson: *Kiusaaja* (1986), *Viettelijä* (1987) ja *Kantaja* (1991), jotka myöhemmin julkaistiin yhteisniteenä nimellä *Kärsimystrilogia* (1993). Osin samaan aikaan Saisio kirjoitti kaksi teosta nimellä Eva Wein, *Puolimaailman nainen* (1990) ja *Kulkue* (1992), jotka samoin ilmestyivät yhteisniteenä (Saisio/Wein 2010). Saisio on myös kirjoittanut yhdessä Pirjo Honkasalon kanssa matkakirjan *Exit* (1987). Tutkimuksen kohteena olevan trilogian jälkeen Saisiolta on ilmestynyt kaksi romaania, *Voimattomuus* (2005) ja *Kohtuuttomuus* (2008) sekä useita näytelmiä. Viimeisin teos, *Lokikirja* (2010) sisältää *Exitistä* tuttuja piirroksia Pirkko Saision ja Pirjo Honkasalon venematkoilta, jotka yhdessä humorististen pikku tekstien kanssa kertovat parivaljakon veneretkistä. *Lokikirja* on näennäisen autenttinen teos, joka on ilahduttanut minua mm. kuvaamalla Saision lukemassa tässä tutkimuksessa tärkeää teosta *Viimeiset taistot* (Hyvärinen 1994) ja Simone de Beauvoiria, jonka muistelmasarjasta erityisesti *Perhetytön muistelmat* on ikään kuin kirjoittanut minulle auki tiettyjä kohtia trilogiassa, joissa Saision teksti vain vihjaa.

Omaelämäkerrallista trilogiaa edeltävästä tuotannosta puutun tutkimuksessani useimmin esikoisteokseen *Elämänmeno* (1976), lesborakkaustarinaa *Kainin tytär* (1984) sekä pseudonyymien teoksiin. Näytelmistä merkityksellinen on *Baikalin lapset* (2003b, ensi-ilta 2002), joka mainitaan *Punaisessa erokirjassa*. Myöhemmistä teoksista viittaa lyhyesti romaaniin *Kohtuuttomuus*.

Laji rakentaa tulkintaa – tulkinta rakentaa lajia

Tutkiessani Saision omaelämäkerrallista trilogiaa apunani on kirjallisuuden traditio, johon trilogia vahvasti nojaa. Ennen muuta etsin apua minuuden ja identiteetin kuvaukseen käytetyistä kirjallisuudenlajeista. Analysoin trilogiaa omaelämäkerran, kehitysromaanin, tunnustuksen, kääntymyskertomuksen ja ulostulokertomuksen kautta. Niiden kautta valotan Saision tekstin erityispiirteitä ja trilogiassa tuotettua identiteettikäsitystä. Uudempi omaelämäkerrallinen laji, autofiktio, toimii tietynlaisena kattokäsitteenä trilogialle. Autofiktio on fiktion ja faktan välillä häilyvä hybridilaji, jonka nostaminen muita lajeja vaikuttavammaksi korostaa Saision trilogiassa vaikuttavaa määrittelemättömyyden ihannetta (vrt. Karkulehto 2007a, 202–209).

Autofiktiolla on monia määritelmiä, joista monet ovat varsin laveita, kuten Anna Makkosen (nyk. Kuismin) näkemys, jonka mukaan autofiktiossa ”on selvästi omaelämäkerrallisia aineksia mutta joka on yhtä selvästi seipitettä” (Makkonen 1996, 98). Tutkimuksessa nojaan tarkempaan autofiktio- määritelmään, jonka on esittänyt kirjailija ja kirjallisuudentutkija Serge Doubrovsky ja jota myöhemmät tutkijat ovat tarkentaneet.

Doubrovskyn autofiktio- lähtökohtana on omaelämäkerran teoria. Hänen *Fils-romaaninsa* (1976) innoituksena oli Philippe Lejeunen omaelämäkerrallista sopimusta käsittelevän esseen väite, ettei omasta elämästä voisi kirjoittaa romaanissa siten, että päähenkilöllä olisi kirjailijan oma nimi (Doubrovsky & Ireland 1993, 44–45; Doubrovsky 1993, 33–34). Doubrovsky kirjoitti romaanin omasta elämästään, pani päähenkilölle oman nimensä ja esitti alun prologissa alustavan autofiktio- määritelmänsä, jossa näkyy ahdistus ja kapina omaelämäkerran tiukkoja lajirajoja kohtaan. Psykoanalyttisen ihmiskäsityksen omaksuneelle Doubrovskylle totuutta ei voi kirjoittaa tekstiin kuin vahingossa. Toisaalta Doubrovsky, joka on kertonut kirjoittavansa vain hänelle tapahtuneista asioista, pyrkii korostetusti panemaan liikkeelle merkitysten väreilyn niin kielen kuvallisuuden ja sointuisuuden kuin symbolienkin avulla ja näin irrottamaan autofiktiota autenttisen kokemuksen toistamisesta. Myytiset kertomukset – niin varsinaiset antiikista asti juontuvat myytit kuin kaikki luettu kirjallisuus – tulevat sekä intentionaalisesti että omaehtoisesti osaksi omaelämäkerrallista omakuvaa – ja samalla irtaudutaan yksityisen elämän kuvauksesta. (Doubrovsky 1977, 10; Doubrovsky 1993; Doubrovsky & Ireland 1993, 44–46; Colonna 2004, 22–23.)

Tutkimuksessani en lähde pontevasti todistelemaan Saision trilogian autofiktio- statusta vaan otan sen ikään kuin annettuna. Olen jo aikaisemmassa artikkelissani osoittanut Saision *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* havaittavia autofiktio- lajipiirteitä (Koivisto 2005). Lajihahmotustani on käytetty hyväksi Saision trilogian analyysissä (Karkulehto 2007a, Uusitalo 2005) ja *Punaiselle erokirjalle* Finlandian myöntänyt Mervi Kantokorpi on juhlapuheessaan kutsunut teosta autofiktioksi (Kantokorpi

2003). Ensimmäisessä ja toisessa luvussa kuvaan kuitenkin autofiktiopiiirteitä Saision trilogiassa, mutta esittelen autofiktiopiiirteitä ja autofiktioteoriaa valikoiden, niin että ne pohjustavat tulevaa luentaani trilogiasta. Ensimmäisessä luvussa selvitan myös trilogian suhdetta omaelämäkerran konventioihin.

Toisessa luvussa esittelen omaelämäkerran teoriaan vaikuttanutta kertomuksellisuuden teoretisointia, joka on merkityksellistä myös autofiktion kannalta. Esimerkiksi psykologi Jerome Bruner on kuvannut, miten jo esittämällä oikeasti tapahtuneet asiat kertomuksen muodossa ihminen muuttaa koetut tapahtumat osin fiktiivisiksi, koska kertomuksen juoni vaatii tapahtumien järjestelyä, painottamista ja myös tiettyjen kertomuksen konventioiden ja jopa henkilötyyppien soveltamista esitykseen. Tämä kaikki tapahtuu ilman että sitä edes havaitaan. (Bruner 1991, erit. 6–14.) Bruner on lisäksi painottanut, että kertomuksen traditio on niin pitkä, että ihmismieli on sopeutunut jo havaitessaan asioita valikoimaan kaikista mahdollista tapahtumista automaattisesti tiettyyn kertomusrunkoon sopivat palaset (Bruner 2004, 694–697). Moraalifilosofi Alasdair MacIntyre (2004) argumentoi identiteetin muodostuvan kertomuksen kautta, niin että ihminen liittää itsensä osaksi suvun ja kulttuurin traditiota kertomusten ja kertomisen avulla. Identiteetin kertomuksellisuuden teoria vahvistaa Doubrovskynkin omaksumaa käsitystä siitä, ettei omasta elämästä voi koskaan kertoa yksiselitteistä faktaa, koska kertoja itseään ei pysty tavoittamaan autenttista totuutta.

Kattavimmin keskityn toisessa luvussa kuitenkin soveltamaan Saision tekstiin kirjallisuustieteilijä Peter Brooks'n juonen käsitettä ja psykoanalyysiä yhdistäviä ajatuksia (1992, orig. 1984). Kertomus on Brooksille ennen muuta keino käsitellä kuolemanpelkoa, etsiä merkitystä elämälle: nämä ovat kaksi teemaa, jotka ovat tärkeitä omaelämäkerralliselle tekstile lähes poikkeuksetta. Brooks'n kohtaamasta feministisestä ja lesbotutkimuksen kritiikistä huolimatta näen hänen teoriansa kuvaavan Saisionkin tekstissään vaikuttavia voimia. Tutkimuksessani haastan yleisemminkin Saision trilogian avulla ns. miesteorioihin kohdistunutta kritiikkiä.

Pekka Tammi on moittinut erityisesti ihmistieteilijöiden tapaa laajentaa kertomuksen käsite kattamaan lähes kaikki mahdolliset maailman ilmiöt. Tammi kritisoi tiukasti ajatusta identiteetistä kertomuksena, jonka määritelmässä hänen mukaansa usein sekoitetaan käsitteet niin perinpohjaisesti, ettei kukaan ymmärrä enää mitään. Tammi ei myöskään usko väitteisiin perättäisyyden ja kausaalisuuden äärimmäisen vahvasta asemasta ihmisen ajattelussa. Erityisesti kirjallisuuden kohdalla kertomuksellisuutta ei pitäisi liian vahvasti painottaa, koska Tammen mukaan kirjallisuuden erikoisominaisuuksiin kuuluu juuri tehdä toisin, ei seurata ikiaikaisia kertomuksen konventioita. (Tammi 2009.) Oma näkökulmani lähtee postmodernista omaelämäkertatutkimuksesta, Saisio-tutkimuksesta ja kritiikistä, jonka valossa Saision trilogian kertomuksellistaminen on transgressiivinen teko. On tunnettua, että nykyomaelämäkerta ja erityisesti Saision trilogia korostaa fragmentaarisuutta, metaforista rakenneperiaatetta ja aukkoisuutta. Saision yhteydessä kertomuksen nostaminen

kaiken fragmentaarisuuden takaa ei ole teoksen asettamista valmiiseen malliin vaan ennemmin sen lukemista uudessa valossa.

Saisio itse on puhunut trilogiastaan fiktiona esimerkiksi painottamalla, että huolimatta siitä, että ”romaanissa päähenkilön nimi on Pirkko Saisio ja isän Reino Saisio”, ”teos ei missään nimessä ole muistelmateos” (Haapanen 1998). Vaikka kirjailija ei käytä autofiktio-käsitettä kirjoituksensa kuvaamiseen, Saisio on selittänyt teostensa suhdetta todellisuuteen siten, että se kuvastaa autofiktion kaltaista kahden lajin välille tai niiden risteyskohtaan asettuvaa asemaa. Saision mukaan *Pienimmän yhteisen jaettavan* päähenkilönä on ensinnäkin ”Pirkko Saisio niminen fiktiivinen lapsi” (Saisio 2001, 364). Heti seuraavaksi hän kuitenkin ironisesti yhtä aikaa yhdistää ja erottaa tämän lapsen itsestään: jonka ”elämällä on silmiinpistäviä yhtäläisyyksiä ja eroavuuksia minun elämäni kanssa” (mts.). Saision muotoilussa näkyy sama paradoksin logiikka kuin Marie Darrieussecqin yrityksessä vangita autofiktion olemus: autofiktio vaatii yhtä aikaa lukijaa uskomään kerrottuun ja olemaan uskomatta siihen; siinä tehdään yhtä aikaa fiktio faktaksi ja fakta fiktioksi (Darrieussecq 1996, 377–378).

Autofiktio ja muut minuuden kuvaamisen lajit antavat suuntaa tulkinnalleni trilogiasta. Eri lajien avulla korostan eri puolia Saision trilogian tematiikasta. Lajikäsitteiseni nojaa Alistair Fowlerin käsitykseen lajeista avoimina tyypeinä, joille on lajitradiation avulla koostettavissa niille ominaisten piirteiden repertuaari. Kaikki piirteet eivät yleensä täyty yhdessäkään teoksessa, mutta tarpeeksi useita piirteitä teokseen on sisällyttävä, jotta sitä on järkevää tarkastella jonkin lajin kontekstissa. (Fowler 1982, 37–42; 55–56.) Saision trilogiasta löytyy useita Doubrovskyn ja myöhempien autofiktio-utkijoiden autofiktion repertuaariin liittämiä piirteitä, mutta jos vertaisi Doubrovskyn autofiktioita Saision trilogiaan, havaitsisi myös monia eroja. Vastaavaa voisi sanoa kenestä tahansa toisilleen sukua olevasta ihmisestä, ja Fowler puhuukin Wittgensteinin jäljillä perheyhtäläisyydestä samaan lajiin kuuluvien eri teosten välillä (mt., 39–43). Toisaalta kehitysromaanin, tunnustuksen ja kääntymyskertomuksen piirteet Saision trilogiassa eivät pyyhi pois autofiktio-piirteitä, sillä Fowlerin avoimelle lajikäsitteelle on myös ominaista, että yksi teos voi sisältää useampien lajien repertuaareja; lajimääritykset voivat myös muuttua ajan kuluessa (mt., 20).

Autofiktio on tulkintani lähtökohta, josta etenen tarkastelemaan muiden lajien vaikutusta Saision trilogiassa. Nostan esille analysoimieni lajien paradigmaattisia teoksia, joilla tarkoitetaan lajin traditiolle erityisen merkittäviä teoksia (Lyytikäinen 2005, 14–15). Näitä teoksia on kolme: Augustinuksen *Tunnustukset*, Johan Wolfgang von Goethen *Wilhelm Meisterin oppivuodet* ja Radclyffe Hallin *The Well Of Loneliness*. Näistä kirjailijoista ainoastaan Goethen viitataan trilogiassa suoraan, silloinkin erääseen hänen runoonsa, ei *Wilhelm Meisterin oppivuosiin*. Teosten yhteyden Saision teokseen näen ennemmin arkkitekstuaalisuutena kuin spesifinä intertekstuaalisuutena. Gerard Genetten arkkitekstuaalisuuden käsite tarkoittaa kahden teoksen välisten vastaavuuksien näkemistä yleiseksi lajiyhteydeksi, jolle ei voi osoittaa mitään tiettyä

lähdetä vaan kyse on ennemminkin eri teoksissa havaittavasta yhteisestä lajimallista. (Genette 1997, luku 1; myös Lyytikäinen 2005, 14–15, erit. nootti 11). Paradigmaattisissa teoksissa lajimalli näkyy selvästi, koska ne ovat saaneet niin useita jäljittelijöitä.

Vastaavuudet Saision trilogian ja tiettyjen klassikkoteosten välillä ovat tuottaneet kaksinaista liikettä tulkinnassa: ne ovat saaneet minut lukemaan Saision tekstiä klassikkojen valossa ja myös klassikkoja Saision valossa. Tuloksena on ollut havaintoja yllättävästä transgressiivisuudesta mieskirjailijoiden kirjoittamissa merkkiteoksissa. Tämä näkyy erityisen selvästi luvussa 4, jossa analysoin trilogiaa kehitysromaanina käyttäen hyväkseni erityisesti Jerome Buckley (1974) kehitysromaanille hahmottelemaa perusjuonta, jonka naistutkijat ovat nähneet sulkevan suurimman osan naisten kirjoittamista teksteistä ulos. Tulkinnassani kehitysromaanin perusklassikko, Goethen *Wilhelm Meisterin oppivuodet* rinnastuu hedelmällisesti trilogiaan, vaikka monien feministitutkijoiden näkemyksen mukaan *Wilhelm Meisterin* innoittamat kehitysromaanin lajimääritelmät sulkevat kategorisesti naiset ulkopuolelle (esim. Abel, Hirsch & Langland 1983, Feng 1998).³

Ajatus lajeista tulkinnan lähtökohtana ja tukena lähtee sekin Fowlerilta. Hän näkee lajin olevan osa kirjallisuuden kommunikaatiota ja kirjallisuuden tulkintaa. Samalla lajit myös muodostuvat tulkinnan mukana. (Mt., 37–42.) Asettamalla Saision trilogian eri lajien kontekstiin tarkastelen trilogian tematiikan eri puolia. Osaksi olenkin päätenyt intuitiiviseen lajihahmotukseen juuri aiheen ja edelleen tematiikan kautta. Jos Saision trilogiassa kuvataan omaelämäkerran kaltaisesti nuoren tytön kehitystä, on varsin helppo päätyä pohtimaan trilogian suhdetta omaelämäkertaan ja kehitysromaanin lajiin. Jos uskonnollinen etsintä värjää vahvasti *Pienintä yhteistä jaettavaa* ja *Vastavaloa*, ja tiettyssä mielessä myös *Punaista erokirjaa*, ei ole ihme, että päädyin tutkimaan kääntymyskertomuksen lajia ja lukemaan sen klassikkoja (luvut 5 ja 6). Tunnustuksen laji taas aktivoituu monesta lähteestä: niin omaelämäkerran klassikoista kuin lajin tutkimuksesta sekä toisaalta omaelämäkerrallisten teosten analyyseistä ja trilogiaan sisältyvästä uskonnollisen etsinnän ja edelleen seksuaalisen etsinnän temasta. Syvimmin pureudun tunnustuksen lajiin ja tunnustamisen tematiikkaan trilogiaa ulostulokertomuksena tarkastelevassa luvussa 7. Lopuksi luen trilogiaa vielä taiteilijaromaanina, koska yksi trilogian läpäisevistä aiheista on kirjailijaksi kasvun kuvaus (luku 8).

Valitsemani käsittelyjärjestys paljastaa tiettyjä asioita lajien hierarkiasta tulkinnassani. Lähdän liikkeelle autofiktiosta ja yleensä kertomuksen käsitteestä, jotka luovat trilogialle kehysten. Sitten siirryn tarkastelemaan trilogiaan kehitysromaanin näkökulmasta. Kehitysromaaniluenta kattaa koko trilogian, ja mikäli minun pitäisi nostaa jokin laji autofiktioin lisäksi Saision teosta selvimmin määrittäväksi, se olisi kehitys-

3 Feministitutkijoiden yleistäisiä naiskehitysromaanin mahdollisuudesta varhaisissa romaaneissa on kumonnut lähiaikoina myös Maria Lival-Lindström (2009), joka on etsinyt varhaisesta suomenruotsalaisesta naiskirjallisuudesta romaaneja, jotka ovat tulkittavissa *Bildungsromanin* kehyksessä ja joissa naisen ainoa vaihtoehto ei ole kuolema tai avioliitto.

romaanin laji. Siinä tiivistyy Saision trilogian temaattinen kenttä, johon tartun tutkimuksen loppupuolella kääntymyskertomuksen, ulostulokertomuksen ja tunnustuksen lajien kautta.

Havainnollistava Saision trilogian kokonaistematiikan kannalta on Esther Kleinbord Labovitzin luettelo aiheista, joita 1900-luvun naiskirjailijat ovat tavanneet käsitellä kehitysromaaneissaan. Näihin kuuluvat mm. sukupuoliroolit, sisäisen ja ulkoisen sfäärin suhteiden pohdinta, uskonnollinen tai elämäkatsomuksellinen kriisi, avioliiton ja urakehityksen pohdinta ja lisäksi omaelämäkerralliset elementit (Labovitz 1986, 8). Kaikki nämä kuuluvat Saisionkin trilogiaan, tietenkin sille ominaisin painotuksin, joihin kuuluu normista poikkeavan sukupuolen ja seksuaalisuuden kuvaus sekä kirjailijaksi kehittymisen kuvaus. Samalla Labovitzin naiskirjailijoiden tematiikkaa painottava luettelo muistuttaa, että vaikka trilogiassa Pirkko kuvataan vahvasti maskuliinisena hahmona, teoksen kokonaisuus käsittelee myös naiseksi kasvamisen kysymyksiä.

Lajiväittelyitä omaelämäkertatutkimuksessa

Omaelämäkerran tutkimus on täynnä yrityksiä määrittää omaelämäkerta ja sen kaanon, vaikka omaelämäkerran määrittäminen ei ole helppo tehtävä sen sijaitessa epämääräisesti historiankirjoituksen ja kaunokirjallisuuden välissä (Olney 1980, 1–5, 24–25). Doubrovskyn kritisoi Philippe Lejeunen omaelämäkertasopimuksen käsite pohjautuu Lejeunen turhautumiseen omaelämäkerran vaikeaan määritettävyyteen: hänen oli pakko myöntää, ettei olisi mahdollista minkään rakenteellisen kriteerin perusteella erottaa omaelämäkerran muotoa imitoivaa romaania omaelämäkerrasta. On etsittävä tukea muualta, ja Lejeune ajatteli ratkaisun löytyvän tekijän nimestä kirjan kannessa. Tekijän nimi kirjan kannessa on kuin allekirjoitus, jolla varmistetaan teoksen kirjoituksen kuuluminen tietylle henkilölle. Kun tekstin sisällä yhdistetään kan- nen nimi tekstin päähenkilön nimeen, syntyy omaelämäkerrallinen sopimus. Omaelämäkerralliselle sopimukselle vastakkainen taas oli Lejeunen teoriassa ns. fiktiivinen sopimus, joka kävi ilmi siitä, että tekijän ja tekstin päähenkilö eivät olleet identtisiä ja teoksen sisältö julistettiin fiktiiviseksi esimerkiksi romaani-määreellä (Lejeune 1989, 13–15).

Lejeunen omaelämäkerran määritelmää on pidetty esimerkkinä vanhanaikaisesta lajitutkimuksesta, joka yrittää lyödä lajien rajoja lukkoon ahtailla ja ulossulkevissa määritelmillä (vrt. Lyytikäinen 2006). Yksi tärkeitä lajitutkimuksen kyseenalaistavia tekstejä on Derridan kirjoitus ”lajin laista”, jossa kritisoidaan luokittelevan lajitutkimuksen periaatteita ja sen mukana koko lajin käsitettä (2000, orig. 1980). Derrida kritisoi ennen muuta ranskalaista lajitutkimusta, jossa usein sovelletaan luokittelevaa periaatetta tarkkoine lokeroineen eri teoksille. Kirjoitus alkaa ironisella lupauksella: ”Lajeja ei pidä sekoittaa. En sekoita lajeja.” (Derrida 2000, 220.) Derridan artikkelissa kielto lajien sekoittamisesta paljastuu vanhakantaisen lajitutkimuksen keinotekoi-

seksi yritykseksi pysäyttää lajeille ominainen ja välttämätön sekoittuminen. Hieman Derridaa aikaisemmin Paul de Man (1979a) kritisoi Lejeunen yritystä rajoittaa omaelämäkerran lajia. Lejeune oli määrittänyt omaelämäkerran seuraavasti: ”Retrospektiivinen proosakertomus, jonka on kirjoittanut todellinen ihminen käsitellen teoksessaan olemassaoloaan, yksilöllistä elämäänsä ja erityisesti persoonallisuutensa tarinaa” (Lejeune 1989, 4). Paul de Man kritisoi yleisesti Lejeunen asennetta lajitutkimusta kohtaan mutta lisäksi väitettä omaelämäkerran proosamuodosta. Sen lisäksi Lejeunen yritys sitoa omaelämäkerran tekstin sisällä esiintyvä subjekti kirjan kannessa lukevaan tekijän nimeen on de Manin mukaan tuhoon tuomittua: tekstissä ei koskaan saada paikalle elävää tekijää. Kirjoitusta tarvitaan juuri siksi, että tekijä on poissa. De Man vertaa omaelämäkertaa tämän takia hautakirjoitukseen. (Mt.)

Päivi Kosonen on esittänyt de Manin esseen tulleen liian vahvasti tulkituksi subjektin kuoleman julistuksena. Tärkeämpää hänen mielestään on de Manin esitys autobiografiasta lukemisen figuurina, joka vaikuttaa kaikkien tekstien lukemisessa. De Manin esseessä tärkeää on myös sen näkemys omaelämäkerrallisen tekstin kirjoittajasta tekstinsä vankina: kieli muokkaa itsestä kerrottua yli subjektin määräysvallan. Omaelämäkerturi ei pystykään pitämään tekstiään aloillaan ja omaa merkitystään paikallaan – sama dilemma koskee lukijaa, joka ei myöskään pysty määrittämään totuutta tekstistä (Kosonen 1995, 125–135). Doubrovskyn autofiktion käsite jatkaa samaa kritiikkiä: siinä kyseenalaiseksi asetetaan omaelämäkerran kyky kertoa totuus ihmisen elämästä, vaikkei ihminen itsekään tiedä totuutta itsestään ja ”seikkailun kieli karkaa kielen seikkailuun” (Doubrovsky 1977, 10).

Omaelämäkerran lajitutkimusta ovat kritisoineet myös feministitutkijat. Leigh Gilmore on Lejeunen sopimuskäsitettä kommentoidessaan huomauttanut, miten nimen ja identiteetin yhteys ei ole historiallisesti ja naisten tapauksessa niin selvä kuin Lejeune antaa ymmärtää. Naisen nimi ei ole niinkään hänen omansa kuin isän tai miehen nimi, ja joskus naisen on ollut parempi julkaista omaelämäkerrallinen tekstinsä anonyyminä kuin omalla nimellään. (Gilmore 1994a, 75–82.)⁴ Päivi Kosonen kiinnittää samoin huomiota naistekijöiden ongelmiin sellaisen lajin kirjoittajana, jossa tekijän nimi on erityisasemassa (Kosonen 1995, 83, 91–92). Saisiolla juuri nimellä on merkitystä, sillä Pirkko Saisio on ennen trilogiaa vakiintunut tekijänimeksi. Trilogiassa merkittävä asema on kirjailijaksi kasvamisen kuvauksella: voikin sanoa,

4 Heidi Grönstrand on vastustanut anglosaksisen tutkimuksen yleistä näkemystä naisten aseman ja nimimerkin käytön yksiselitteisyydestä. Hänen mukaansa Suomessa nimimerkin käyttö oli 1800-luvulla yleistä sekä lehtitesteissä että romaaneissa. Romaanien yhteydessä nimimerkki oli ennen kaikkea signaali lajin alhaisemmasta arvostuksesta, ja nimimerkkiä käyttivät niin miehet kuin naisetkin. Toisaalta Grönstrand myöntää, että erityisen arvostettu kirjailija pystyi julkaisemaan romaaneja omalla nimellään, ja arvostetut kirjailijat olivat miehiä. Naisten ei myöskään ollut sallittua esiintyä avoimesti julkisuudessa, mikä sekoi ajoi naiskirjailijoita nimimerkin suomaan anonyymiyteen. Nimimerkin käytöllä oli siis Suomessakin oli yhteytensä naisten asemaan niin kirjailijoina kuin yhteiskunnassa muutoinkin, mutta ei niin yksioikoisesti kuin on usein esitetty. (Grönstrand 2005, 53–69.)

että trilogia kertoo tekijä Pirkko Saision omaelämäkerran, ei niinkään henkilö Pirkko Saision. Trilogiaa edeltäneet kokeilut eri tekijänimillä, Larssonina ja Weinina, ovat toisaalta kipuillua mies- ja naiskirjailijan rooliin kohdistuneiden odotusten paineissa ja toisaalta kapinaa 1980-luvun Suomessa muodissa ollutta nais erityisyyden ajatusta vastaan. Saision mukaan ei pidä paikkaansa, että nainen voi kirjoittaa uskottavasti vain naisista ja mies miehistä, kuten hän todisti kirjoittamalla uskottavasti miehenä: kukaan ei moittinut Larssonia epämiehekkyydestä tai naisellisuudesta. Toisaalta Saisio näkee Larssonin ylistävän vastaanoton kertovan omaa tarinaansa miesten nauttimasta korkeammasta arvostuksesta kirjailijoina. (Saisio 1993, 2001, 2010.)

Sukupuolikysymys ei kuitenkaan ollut ainoa tekijä pseudonyymien luomisessa, eikä se myöskään ole ainoa identiteettikysymys Saision trilogiassa. Saision tekijyyttä koskevat esseet puhuvat myös ahdistuksesta kirjallisuusinstituution edessä, joka määrittää kirjailijat sukupuolesta huolimatta tietynlaisiksi. Saisio tunsu joutuneensa ikuisesti leimatuksi työläiskirjailijaksi; Larsson ja Wein ovat irtiottajia tästä roolista. He ovat intellektuelleja, ensin mainittu teologi ja pappi, jälkimmäinen kosmopoliitti intellektuelli, filosofian tutkija. (Saisio 1993, 2001.)

Lea Rojola on lukenut Saision pseudonyymien tekijyyksiä irrallaan Saision tekijyydestä muistuttaen kaiken itsen esittämisen fiktiivisyydestä. Rojolan mukaan omaelämäkerrallisista Eva Weinin teoksista käy ilmi, miten samalla tavalla kuin esimerkiksi Paul de Man julistaa omaelämäkerran subjektin olevan aina poissa tätä kuvaavasta tekstistä, ei kaunokirjallisuudesta teoksesta löydy elävää tekijää. Siksi on periaatteessa samantekevää, onko tekijä ruumiillisesti olemassa vai vain tekijänimenä teoksen kannessa. Näin Wein ja Larsson voidaan aivan hyvin tulkita todellisiksi tekijöiksi, irti Saisiota. (Rojola 1998.)

Itse näen Larssonin ja Weinin teokset selvänä osana Saision tuotantoa. Ne ovat kuin polku, jota pitkin Saisio kulki itselleen uudeksi kokemaansa ”intellektuelli-tekijyyteen”. Hän onnistui tekijyydenmuutoksessaan: trilogian kokeellisuutta ja teoreettista tietoisuutta ei ole vähätelty. Pseudonyymien jälkeen ja edelleen trilogian vauhdittamana Saisiosta tuli suosittu graduntekijöiden tutkimuskohde⁵ ja myös tieteellisiä artikkeleita, liseniaatintöitä ja väitöskirjoja alkoi ilmestyä (Rojola 1998, 2007; Haasjoki 2004, 2005; Karkulehto 2007a ja b, 2008; Koivisto 2005, 2006). Saision tekijyyksistä pro gradunsa tehnyt Virve Pohjanpalo kiteyttää Saision tuotannon uuden suunnan seuraavasti: ”Saisio demonstroi ja kuvittaa sen, mitä moderni elämäkertatutkimus esittää teoriassa: elämäntarina ei ole luonnollinen ja yksiselitteinen vaan rakennelma, konstruktio” (Pohjanpalo 1998).

5 Pro graduja, joissa Saisio on ainakin yhtenä tutkimuskohteena, on pseudonyymien ilmestymisen jälkeen tehty yli kymmenen. Aiheet vaihtelevat pseudonyymien ja Saision tekijyyden tarkastelusta lesboidentiteetin, ruumiillisuuden ja kuoleman analyysiin sekä kerronnan ja fiktiivisyyden muotojen tarkasteluun.

Omaelämäkerran teorit yleisemminkin sulkevat naisten tekstit helposti määritelmiensä ulkopuolelle, kuten vaikkapa Sheri Benstock (1988, 2–3), Marlene Kadar (1992, 5–6) ja Shirley Neumann (1992) ja lukemattomat muut naistutkijat ovat esittäneet. Tästä syystä edellä mainitut tutkijat ovat mielineet omaelämäkerran hylkäämistä lajikäsittteenä ja suosineet väljää ”minäkirjoituksen”⁶ käsitettä. Minäkirjoituksen yleisnimellä kiinnitetään huomiota siihen, miten monien lajien keinoilla etsitään sopivaa tapaa kuvata minuutta, itseyyttä ja identiteettiä. Keskeistä silloin ei ole tietyn lajin konventioihin sitoutuminen vaan kokemuksen kuvaaminen millä tahansa sopivalla tavalla. (Ks. Kosonen 2007, 20, Rojola 2003, 70–71.) Esimerkiksi Marlene Kadar esittää Derridan Lajin laki -kirjoituksesta innoittuneena, että lajimääritykset tuhoavat erilaisuuden ja eron. Hylkäämällä omaelämäkerran laji päästään Kadarin mukaan eroon fiktion ja faktan sekä korkean ja matalan eroista ja hierarkiat eri omaelämäkerrallisuuden muotojen välillä kumoutuvat. Minäkirjoitukselle ominaista on myös se, että sen antama tuntuma kirjoittajansa läsnäolosta tekstissä kutsuu lukijan samastumaan tekstiin omine kokemuksineen. (Kadar 1992, 5–6, 10.)

Kadarin kirjoitus on johdanto kokoelmaan, jossa analysoidaan 1900-luvulla kirjoitettuja minän kirjoituksia, ja tekstissä näkyy postmodernin teorian vaikutus. Monet muutkin omaelämäkerta postmodernin kontekstissa analysoineet tutkijat ovat pyrkineet eroon lajirajoista. Esimerkiksi kokoelmassa *Autobiography & Postmodernism* (1994) analysoidaan rinnan romaaneiksi kirjoitettuja teoksia ja omaelämäkertoja. Kirjan toimittajan, Leigh Gilmoren, mukaan minä-pronominin toimii yhdistävänä tekijänä omaelämäkertoille ja romaaneille. Lajirajat kumoutuvat ”minän” vaikutuksesta, koska kummassakin lajissa ”minä” paljastaa sekä yksityisen että yleisen puolensa: kuka tahansa voi asettua minä-sanana paikalle (Gilmore 1994b, 6–7). Väite on osuva ja minä-sanana kaksinaista luonnetta käytetään hyväksi autofiktion lajiaseman perustelussa. Käytännössä olen kuitenkin tuntenut vaikeaksi Gilmoren ja Kadarin kokoelmien analyysien soveltamisen omiin kohdeteksteihini, vaikka kummassakin teoksessa analysoidaan useaa selvästi autofiktion repertuaaria sisältävää teosta. Avoimen lajimäärityksen takia analyyseistä saa sen kuvan kuin teosten temaattiset ja rakenteelliset piirteet olisivat ainutkertaisia. Poikkeuksena on Gilmoren oma artikkeli, jossa hän pohtii omaelämäkerran ja tunnustuksen suhteita ja tunnustuksen lajipiirteiden vaikutusta tietyissä teoksissa (1994c).

Vaikka pidänkin lajeja Fowlerin tavoin avoimina tyyppeinä, määrittelen mielelläni lajien repertuaarit varsin tarkasti. Näin tekee itse asiassa Fowlerkin, mikä saa hänen *Kinds of Literature* -teoksensa vaikuttamaan välillä epäloogiselta: toisaalta vannotaan lajien rajojen epämääräisyyteen ja repertuaarien moninaisiin, vaillinaisiinkin järjestyksiin, toisaalta esitetään analyyseissa varsin kapeita määritelmiä tietyistä teoksista.⁷

6 Lea Rojola (2003) käyttää minäkirjoituksista monikollista nimitystä ”minän kirjoitukset”.

7 Fowlerin tarkat vaatimukset lajin repertuaarin sisällöstä (Fowler 1992, 55–56) ajavat hänen teo-

Kuitenkin jokin tarkasti määritetty kiinnekohta antaa tukea tulkinnalle. Tutkimukseni vaihtelen kiinnekohtaa, niin että tarkastelen Saision trilogiaa eri lajien kautta: näin siirrän huomiotani eri piirteisiin trilogiassa tai annan samoille piirteille eri merkityksiä yhdistäessäni ne uuteen konstellaatioon. Jokaisen uuden lajiluennan myötä nostan Saision trilogiasta esiin sen tematiikan eri puolia. Fowler esittääkin, että laji tuo muassaan lukijalle ratkaistavaksi tietynlaisen tulkinnallisen tehtävän, joka ei ole aina itsestään selvä vaan lajin itsensä tavoin tulkinnan kysymys (Fowler 1982, 72).

Esittelin omaelämäkerran lajiin kohdistunutta kritiikkiä lähtien liikkeelle Lejeunen varhaisesta omaelämäkerran määritelmästä. Lejeunen saamasta kritiikistä huolimatta nostan hänet vahvasti esille tutkimukseni ensimmäisessä luvussa. Näen hänen lajin pohtimisen ohessa tarttuneen oikeastaan jokaiseen omaelämäkerran referentiaalisuuden ongelmaan, jotka ovat innoittaneet autofiktion kirjoittajia. Michael Sheringham on todennut, että Lejeunen omaelämäkerran määritelmä on merkittävä ennen kaikkea siksi, että se on ankaruudessaan tuottanut valtavan määrän uutta teoriaa ja uudenlaista omaelämäkerrallista kirjallisuutta (2000, 186). Paul John Eakin taas muistuttaa Lejeunen olleen aina valmis korjaamaan omia ajatuksiaan saamansa kritiikin mukaan. Eakinin mukaan Lejeune on myös harvoja tutkijoita, jotka ovat keränneet todistusaineistoa omaelämäkerrallisten teosten lukemisen tavoista ja eri kirjoitusstrategioiden vaikutuksista lukijoihin. Lejeunen omaelämäkerran teoria on monia muita teorioita lukijalähtöisempi: monessa kohdin Lejeune tutkii omaelämäkerran muotojen vaikutusta lukijaan. (Eakin 1989, xi–xv.)

Lukijalähtöisyys on ollut tärkeää tutkimukselleni, koska minusta autofiktion erityisyys on sen lukijassa herättämässä hämmennyksessä, joka näkyy Lejeunenkin tavassa yhä uudelleen palata pohtimaan autofiktion asemaa suhteessa omaelämäkertaan (Lejeune 1989, 134–136; 1986, 37–72; vrt. Eakin 1989, xiii). Eikä kysymys ole pelkästä lukijalähtöisyydestä: kirjailijat itse ovat tarkkoja siitä, missä lajissa heidän teoksensa luetaan. Saisio ei ole ainoa, joka on oikonut vääräksi katsomaansa lukutapaa. Esimerkiksi Dorrit Cohn on raportoinut kiistoista, joita lukijat ja tekijät ovat käyneet lajiltaan määrittelemättömien tekstien lukutavasta. Se, että näitä kiistoja käydään, kertoo Cohnin mukaan siitä, että lukija ei voi asettua lukemaan tekstiä joko fiktiona tai faktana vaan valitsee jommankumman lajin lukemisensa lähtökohdaksi. (Cohn 2006, 42–48.) Omassa luennassani seuraan Saision esittämää toivetta lukea trilogiaa fiktiona, mutta toisaalta sovellan elämäntarinaa tulkitessani minulle pitkältä ajalta tuttua H. Porter Abbottin omaelämäkerrallisen lukemisen mallia, joka näkee omaelämäkerrallisen tekstin olevan performatiivinen teko, jossa tekstin subjekti konkreettisesti rakennetaan sanoista. Lukijan tehtävänä on tarkastella kriittisestikin tapoja, joilla minää tekstissä rakennetaan. (Abbott 1988, 598, 600–609.) Itse en lähde etsimään

riaansa soveltavan tutkijan helposti varsin tiukasti määritettyyn lajiesitykseen. Tähän kannustaa edelleen Fowlerin pitkä selvitys mahdollisista lajirepertuaarin aktivoitumisen paikoista (mt., 60–74).

kaunistelun tai erehdysten paikkoja Saision tekstistä mutta erittelen, minkälaisista rakennusaineista Saision trilogian päähenkilö muodostuu.

Suomalaista taustaa Saision autofiktiolle

Suomalainen 1990-luvun omaelämäkerrallinen kirjallisuus – myös Saision trilogian alku ja Pentti Holapan, Kari Hotakaisen ja Anja Kaurasen autofiktio – on tutkimuksessa yhdistetty 1960–70-luvun tunnustus- ja dokumenttikirjallisuuden jatkumoon (Makkonen 1995, 1996; Rojola 2003). Tunnustus- ja dokumenttikirjallisuudeksi on määritetty varsin erilaisia teoksia tuolta ajalta, toisaalta tavallisten ihmisten elämäntarinoiden kokoelmia tai taiteellisesti kunnianhimoisempia teoksia, muodoltaan autofiktioonkin rinnastuvia, kuten Pentti Saarikosken proosateokset *Aika Prahassa* (1967) ja *Kirje vaimolleni* (1968) sekä vaikkapa Henrik Tikkasen *Ihmisen ääni* (1978), joka koostuu omaelämäkerrallisista fragmenteista niin proosa-, runo- kuin piirrosmuodossakin.⁸ Suomalaisesta 1960–70-lukulaisesta kirjallisuudesta puhuttaessa käsitteellä tarkoitetaan yleisesti omaelämäkerrallisia teoksia, olivat ne sitten suoran omaelämäkerrallisia, kaunokirjallisemmin innoittuneita tai konkreettisesti tunnustukselle ominaisia kysymyksiä käsitteleviä.

Tunnustus- ja dokumenttikirjallisuuden ensimmäinen aalto 1960–70-luvuilla on samaa aateilmastoa, jonka seurauksena Doubrovskyn autofiktio sai alkunsa. Subjektin kriisiytymisen vauhdittuminen toisen maailmansodan jälkipyykeissä alkoi näkyä kirjallisuudessaakin, myös Suomessa. Vanhat uskomukset, tavat ja tottumukset näyttivät menneen ajan jäänteiltä suurten yhteiskunnallisten muutosten ja maailmaa ravistavien konfliktien jäljiltä. Vuoden 1968 on esitetty kärjistäneen yhteiskunnallisen radikalismia, joka Suomessa Pertti Karkaman (1994, 44) mukaan ”ensimmäistä kertaa” oli aivan samaa juurta kuin muualla läntisessä maailmassa. Sitoutuminen oli tuolloin intellektuelleille tärkeää, siitä huolimatta että samalla ideologioita vastustettiin (mt., 242–46). Kiinnostavaa Saision trilogian tematiikan kannalta 1960–70-lukujen kapi-

8 Lea Rojolan artikkeli ”Läheisyyden löyhkä käy kaupaksi” (2003) voi luoda sen kuvan, että omaelämäkerrallinen kirjoittaminen ja dokumentaarisuus vallitsi 1960–70-luvuilla ja ilmestyi taas uudelleen ennen 2000-luvun vaihdetta, mutta Anna Makkosen artikkeli (1996) muistuttaa nimestään alkaen – ”Paljastuksia kaikilta vuosilta” – omaelämäkerrallisen kirjoittamisen olleen yksi linja suomalaisessa kirjallisuudessa jatkuvasti. Omaelämäkerrallisuuden ensimmäisen aallon huippu sijoittuu 70-luvun loppupuolelle ja moni 70-luvulla alkunsa saanut sarja jatkui 1980-luvulle, pidempäänkin. ”Ihmisen ääni”-sarjan ensimmäinen ilmestyminen ajoittui vuosille 1976–1983. Henrik Tikkasen osoitetrilogia sijoittuu vuosille 1976–1980. Saarikoski jatkoi omaelämäkerrallisia proosateoksiaan vuonna 1980, jolloin ilmestyi *Asiaa tai ei* ja kohta myös *Euroopan reuna* (1982). 1980-luvun puolella Eino Säisä kirjoitti kaksi tunnustuksellista teosta *Aika saareissa* (1980) ja *Kevättä kohti* (1988). Raisa Lardot’n sota- ja siirtolaismuistelman *Ripaskalinnut* ilmestyi 70-luvun lopulla (1978), sitä seurasi hänen teoksensa *Ihmisen ääni*-sarjassa (1979) ja 1982 jatkoa *Ripaskalinnuille* teoksessa *Taivas on tänään kiinni*. Eeva Kilveltä ilmestyi *Elämän evakkona*-romaanin vuonna 1983, joka oli ensimmäinen osa erittäin suositusta Eeva Kilven evakkomuistelmasarjasta, jonka viimeinen osa *Jatkosodan aika* ilmestyi vuonna 1993.

nassa oli se, että siinä yhdistyi joukkovoimaan uskova vasemmistolainen ajattelu yksilöllisen kapinan ja itseilmaisun ihannoituihin. Toive kaikkien kansojen yhteydestä näkyi mm. rauhanaatteen muodossa ja toisaalta etsittiin kapinallisesti konflikteja. Kaksinaisen kapinallisuus näkyi myös kirjallisuudessa: toisaalta tuotettiin laajempien ilmiöiden kuvaamiseen keskittyvää dokumenttikirjallisuutta ja toisaalta henkilökohtaista ”tilityskirjallisuutta”. (Niemi 1999, 170, 160; ks. myös Makkonen 1995, 102–103.)

Vuosi 1968 mainitaan konkreettisesti trilogiassa *Vastavalon* lopussa, jolloin Pirkkokin herää lähtemään mukaan yhteiseen taisteluun. Tästä edetään *Punaisessa erokirjassa* 1970-luvun opiskelija-aktivismiin, jossa yksityinen on jäädä täysin yleisen jyräämäksi. Osa Saision trilogian aihepiiriä on kuvaus suomalaisesta yhteiskunnasta 1950-luvulta nykypäivään ja sen arvojen moninaisuudesta. Luvussa 3 erittelen trilogian esitystä ajan aatteista ja ideologioista, jotka kytkeytyvät lapsuudenperheen kommunistisuuden kuvaukseen. Vähitellen yksilöstä tulee yhä selvemmin oman elämänsä sankari, jonka pitäisi itse päättää, missä joukossa seisoo. Matti Hyvärinen on teoksessaan *Viimeiset taistot* esittänyt, että kommunistinen liikehdintä tarjosi – uskonnollisuuden ohella – turvalliselta tuntuvalta vaihtoehdolta ajan moniarvoisuudelle (Hyvärinen 1994, 70). Luvussa 6 jatkan vasemmistolaisuuden merkitysten pohtimista siirtyessäni analysoimaan Pirkon kääntymystä taistolaisuuteen, jota tarkastelen Hyvärisen tutkimien opiskelija-aktivistien elämäntarinoiden avulla.

Autofiktiona Saision trilogia on myös osa tunnustuskirjallisuuden laajaa kenttää. Tarkemmin määriteltynä lajiltaan tunnustukseksi määritelty teokset sisältävät konkreettisesti paljastuksia arkaluontoisista asioista; samaan tapaan kuin oikeudellisessa tunnustuksessa julkistetaan omat rikokset tai ripittäytymisessä kerrotaan synneistä, rikkomuksista Jumalaa ja yhteisöä vastaan. J.M. Coetzee on tiivistänyt tunnustusteosten tematiikan koostuvan totuuden kertomisen ongelmien, petoksen ja itsepetoksen käsittelystä (Coetzee 1985, 104). Tunnustusteoksista on korostettu myös toisten hyväksynnän etsimistä ja kaipuuta päästä takaisin yhteisön osaksi (Doody 1980).

Suomalaisen tunnustuskirjallisuuden esittelyssä tunnustusteokset on kytketty ennen muuta pyrkimykseen tuoda yksityistä julkisuuteen. Käytäntö kuulostaa vapauttavalta, mutta sillä on ahdistava puolensa. Michel Foucault on puhunut tunnustamisen kulttuurista, joka on iskostettu länsimaisiin ihmisiin vuosisataisen kristillisen ja oikeudellisen kasvatuksen kautta ja joka on kytköksissä valtaan, koska sen kautta määritetään totuus subjektista. 1800-luvun lopun seksologian ja Freudin psykoanalyysin myötä tunnustusten tekeminen on muuttunut tämän päivän käytännöiksi, jolloin tunnustuksia vaativat terapeutit, lääkärit ja hallintoviranomaiset. Edelleen tunnustaminen on riistätynyt sen institutionaalisista muodoista moninaisemmiksi käytännöiksi, joissa itsen sisäisyys paljastetaan toisten tulkittavaksi. Erityisen vahvana tunnustuskulttuurin ylläpitäjänä Foucault pitää psykoanalyysia, joka perinteisempien uskonnollisen ja oikeudellisen tunnustuksen tapaan on osa totuuden teknologiaa. Tunnustaja on siinä osana vallan verkostoa, eivätkä esimerkiksi psykoanalyysissa tehdyt tunnustukset terapeutille

paranna ketään, koska totuus asettuu terapiassa normalisoivan vallan käyttöön: potilaan tunnustamat asiat jaetaan joko normaaleiksi tai patologisiksi. Määrittelyvalta on sillä, joka tulkitsee tunnustuksen: pappi, tuomari, lääkäri – tai kirjoitetun kaunokirjallisen tunnustuksen yhteydessä lukija. Totuus on näin ollen muualla kuin tunnustajassa itsessään, vaikka se konkreettisesti ei voi olla tunnustuksen vastaanottajassakaan, vaan jossain tunnustajan ja hänen rippi-isänsä välillä. (Foucault 1998, 46–55.)⁹

1960–70-luvun tunnustuskirjallisuudesta Christer Kihlmanin teos *Ihminen joka järkkyi* (1971) on selvä tunnustusteos Foucault’n teoretisoiman valtakäytännön näkökulmasta. Kihlman pyrkii kuitenkin käyttämään tunnustusdiskurssia tietoisesti soveltaen teoksessaan avoimesti vasemmistolaista jargonia identiteettipoliittisiin kysymyksiin ja nostaa esille seksuaalipoliittisen toiminnan juuret 1960–70-luvun yleisemmässä poliittisessä ilmapiirissä. Toisaalta kirjassa tunnustetaan tekoja, jotka perinteisessä katsannossa ovat yhteisön silmissä syntyjä: alkoholismi, biseksuaalisuus, aviorikos. Kihlman sekä kapinoi määrittävää valtaa vastaan ja pyrkii muuttamaan vallitsevia arvoja paljastuksillaan että rimpuilee samojen ahdistavien arvojen otteessa. Kihlmanin kirja on myös luettavissa ulostulokertomuksena. Kihlmanin teos toimii seitsemännessä luvussa esimerkkinä avoimesti identiteettipoliittisesta tunnustamisesta kontrastina Saision 2000-lukulaiselle teeman soveltamiselle, kun ulostulokertomuksen perusmalli on jo loppuun kaluttu. Kihlmanin teoksen tunnustusluonteesta ja sen seksuaalisuuden tunnustamisesta kirjoittaa tarkemmin Mikko Carlson (2011).

Kirjallisuushistoriallisesti Saision trilogian taustaksi on asetettavissa 1960–70-luvun tunnustusteokset, mutta tärkeämpää on autofiktion kylkiäisenä kulkeva subjektin ja muiden suurten kertomusten kuolemaan liittyvä teoretisointi. Stuart Hall on yhteenvedossaan subjektin kriisiytymisen teorioista esittänyt niiden pohjautuvan strukturalistisen kielitieteen rinnalla Nietzschen, Marxin ja Freudin ja näiden vaikutuspiirissä kirjoittaneen Michel Foucault’n ajatuksiin sekä feministiseen sukupuolittuneen subjektin kritiikkiin (Hall 1992, 36–44). Autofiktiota voi ajatella yrityksenä omaelämäkerraksi subjektin kuoleman jälkeisenä aikana. Saision trilogia ei ole avoimen teoreettinen, mutta ne teoreetikot, jotka tekstissä mainitaan, ovat Freud, Jung ja Marx, subjektin kriisiyttämistä vastaavien teoriarakennelmien pääarkkitehdit. Tekstin pinnassa psykoanalyysia ja marxilaisuutta enemmän ironisoidaan kuin ihannoidaan, mutta samalla tekstissä selvästi kuvataan subjektin jakautumista monella tasolla, siten että tulkintakehikoksi sopii niin psykoanalyttinen kuin ideologiakriittinenkin teoriakehikko.

9 Dennis A. Foster näkee vastaavasti tunnustuksen perustilanteen heijastavan psykoanalyysin terapiatilannetta: vaikka analyytikko vaikenisi, hän heijastaa vaikenemisellaan oman tuomionsa analysoitavan oman mielen sisälle. Fosterin mukaan tunnustuksen totuus sijaitsee tunnustajan ulkopuolella siksikin, että tunnustaminen sitoutuu aina tietyn kulttuurin arvoihin, jotka tunnustaja on sisäistänyt kasvatuksen kautta. Se, mitä tunnustetaan, oletetaan kulttuurin arvojen vastaiseksi. (Forster 1987, 6–9; vrt. Brooks 2000, 95.)

Subjektin kyseenalaistumiseen ovat vaikuttaneet Foucault'n ohella mm. Roland Barthesin teoriat, jotka 1970-luvulla kääntyivät poststrukturalistiseen suuntaan. Barthes kyseenalaisti tekijän vallan tekstiinsä, nosti toisaalta esiin lukijan vallan tekstin tulkitsijana mutta myös lukijan voimattomuuden tekstin moninaisten vaikutusten äärellä. Roland Barthesin omaelämäkerta (1977) on yksi autofiktioon pääesimerkkejä, vaikkakin siitä on käännetty suomeksi vain lyhyt katkelma Lea Rojolan toimittamassa kokoelmassa *Tekijän kuolema, tekstin syntyminen* (1993). Barthesin ja Doubrovskyn jäljillä autofiktio on kukoistanut Ranskassa, mutta lajin edustajia on käännetty harvakseltaan suomeksi. Yksi käännetyimpiä on Marquerite Duras, joka on myös erikseen mainittu autofiktioon kirjoittajana (esim. Lecarme 1997, 274), ja hän on toiminut innoittajana niin Saisiolle (Varis 2003) kuin Anja Snellmanillekin (ks. Koivisto 2004).¹⁰

Varsinaisesti autofiktiosta on kirjoitettu suomalaisessa tutkimuksessa jonkin verran. *Pienimmän yhteisen jaettavan* kirjoittamisen aikoihin Doubrovskyn olivat maininneet lyhyesti Lea Rojola (1995) Roland Barthesin omaelämäkerran yhteydessä, Päivi Kosonen lisensiaatintutkimuksessaan (Kosonen 1995) ja Anna Makkonen (1996, 98) kirjoittaessaan suomalaisen uuden omaelämäkertakirjallisuuden 1970-luvulta ponnistavista juurista. Seuraavaksi lajia on sivunnut vuonna 2000 Päivi Kosonen väitöskirjassaan, jonka alaviitteet (mt., 19–20 ja 77) innostivat minut perehtymään paremmin käsitteeseen. Myöhemmässä teoksessaan *Isokrateesta Augustinukseen* (2007) Kosonen viittaa autofiktioon useampaan kertaan ja näkee autofiktioon kaltaisen hybridisyyden olleen yksi trendi omaelämäkerrallisessa kirjoittamisessa jo antiikin aikana. Kosonen kirjoittaa ranskalaisesta nykyaufofiktiosta myös yleistajuisessa teoksessa *Tarinoiden paluu* (2008).¹¹ Itse olen esitellyt Doubrovskyn autofiktio-käsitettä useassa yhteydessä.¹²

En väitä, että suomalainen autofiktio olisi suoraan lähtöisin Ranskasta, josta se olisi 20 vuotta matkannut Suomeen. Lajit voivat syntyä eri aikoina eri paikoissa, toisistaan tietämättä (Fowler 1982, 43). 1990-luvun loppupuolelta alkaen suomalaiset

10 Jacques Lecarmen autofiktioon määritelmän mukaan Durasin teoksista vain *Tuska* on varsinaisesti autofiktio, sen sijaan *Rakastajaa* hän pitää määrittämättömänä (Lecarme 1997, 276). Hän ei mainitse *Pohjoiskiinalaista rakastajaa*, joka täyttää kattavimmin autofiktioon repertuaarin. Juuri nämä kaksi jälkimmäistä teosta ovat Snellmanin autofiktioille tärkeitä. Itse en jaa Lecarmen tapaa soveltaa lajia tiukkarajaisesti.

11 Ensimmäinen löytämäni suomalaisen tutkimuksen viittaus Doubrovskyn autofiktioon on Matti Pulkkisella (1991, 126–127). Hänen tapansa soveltaa käsitettä ei kuitenkaan ole uskollinen Doubrovskyn esittämille ajatuksille vaan hän rinnastaa autofiktioon avainromaanin käytäntöön. Avainromaanille tyypillistä on se, että fiktiivisten nimien alle peitetään todelliset tapahtumat, sen sijaan että todellisten nimien avulla sekoitettaisiin fiktion peruspuhetilannetta.

12 Tieteellisissä artikkeleissa olen pohtinut lajia Anja Snellmanin teosten valossa (Koivisto 2004), Pirkko Saision *Pienimmän yhteisen jaettavan* (2005) ja Saision tekijyyden yhteydessä (2006) sekä Pentti Holapan *Ystävän muotokuvan* kontekstissa (2007a ja b). Lisäksi olen kirjoittanut aiheesta yleistajuisia kirjoituksia sekä puhunut aiheesta erilaisissa konferensseissa ja seminaareissa.

kirjailijat innostuivat joukolla laatimaan autofiktioita kaltaisia teoksia¹³ ja autofiktio-termi tuli vähitellen yleisempään käyttöön, osin ehkä *Punaisen erokirjan* Finlandia-palkinnon myötä. Vuonna 2007 julkaistussa Anu Kaipaisen romaanissa *Vihreiksi poltetut puut* kertoja pohtii tekstin lajia autofiktiona kirjan alkusivuilla (s. 7).

Omaelämäkerran subjektin kyseenalaistuminen Suomessa suhteellisen myöhään liittyy teorian liikkeisiin: maailmalla subjektin kuolemasta käyty teoretisointi ja kirjoittaminen on nähty vasta viiveellä Suomessa kiinnostavaksi: Barthesia tuotantoa alettiin suomentaa 1990-luvulla,¹⁴ Foucault'n tekijäfunktio-esseet vasta vuonna 2006 (NV 2006/1). Samoihin aikoihin kun autofiktioita alkoi ilmestyä, alkoivat kirjailijat tekijyydestään puhuessaan esittää juuri kertomansa kirjailijuuden tarinansa vain yhtenä vaihtoehtona monista versioista (Hotakainen 2001, Saisio 2001). Leena Krohn puhui 1998 pidetyssä haastattelussa 1990-luvulla tapahtuneesta ”minuuden harsuuntumisesta”. Kronin näkemyksen mukaan ”minuus (—) on eräänlainen illuusio, mutta tämä illuusio on ehdottoman välttämätön” (Krohn & Ruppel 2000, 43).

Edellä olen maininnut tutkimuksellisesta innostuksesta, joka virisi Saision tuotantoon pseudonyymien julkaisemisen jälkeen. Lea Rojolan artikkeli Eva Weinin tuotannosta (1998) on ollut erityisen tärkeä itselleni. Weinin teos on luettavissa pseudonyymikirjailijan autofiktiona, ja tapa jolla Lea Rojola sitä lukee on vaikuttanut Saision trilogian analyysitapaan varmasti enemmän kuin tiedostankaan. Artikkelissa tulevat esille keskustelut tekijän kuolemasta ja Foucault'n tekijäfunktio-esseessään tekemä uudelleenarvointi tekijyydestä. Nämä vaikuttavat autofiktioiden taustalla, joissa kirjailijahahmo liikkuu ambivalentisti fiktiivisen teoksen ja ulkoisen maailman rajalla. Rojola kuvaa myös Weinin teoksissa tapahtuvaa minuuden jakautumista, joka on sekä kielellistä että psykoanalyttistä. Hän analysoi Weinin tapaa käyttäen hyväkseen

13 Selkein autofiktioiksi tulkittavia nykyromaaneja ovat Kari Hotakaisen *Klassikko* (1997), Pentti Holapan *Ystävän muotokuva* (1998), Tuomas Vimmalla -pseudonyymillä on kirjoitettu romaanit *Helsinki 12* (2004) ja *Toinen* (2005), Peter Sandströmin romaanit *Manuskript för pornografiska filmer* (2004). Vuonna 2007 Anu Kaipainen julkaisi autofiktioiksi epäroiden nimeänsä teoksen *Vihreiksi poltetut puut*. Anja Kauranen kirjoitti *Kiinalaisen kesän* (1989) ja vuonna 1998 Snellmanina *Siteen* (1998), joissa kummassakin käytetään autofiktioita keinoja. Anja Kaurasta edelsi Jouko Turkan *Selvitys oikeuskanslerille* (1984), jossa kertoja-päähenkilö Jouko Turkka esittää fiktiivisen selonteon tekosistaan tosielämään pohjautuvan tapauksen innoittamana. Lisäksi on ilmestynyt useita teoksia, joissa todistuksen elementti on tunnustuksellisuutta vahvempi – tulkitsijasta riippuu, haluaako nämä teokset määrittää autofiktioiksi. Tyypillinen esimerkki tästä linjasta on Anna-Leena Härkösen *Loppuunkäsittely* (2004). Lisäksi on realistisen kehitysromaanin kaltaisia omaelämäkerrallisia romaaneja, joissa päähenkilö on kirjailijan nimen, kuten Hannu Kankaanpään *Aurinko katsoo taakseen* (1999) -romaanista alkava omaelämäkerrallinen trilogia. Samaan joukkoon voi lukea myös Hannu Väisäsen *Vanikanpaloista* (2004) alkavan omaelämäkerrallisen trilogian, jossa päähenkilön nimi Antero on Väisäsen kolmas nimi. Näistä kuitenkin puuttuu metafiktiivisyys ja leikki omaelämäkerran konventioilla, joka on ominaista Doubovskyn omaelämäkerran määritelmälle. Itse näen kaikki mainitsemani teoksen osana autofiktioita kenttää, jossa eri puolet repertuaarista korostuvat eri tavoin.

14 Ennen 1990-lukua suomennettiin *Valoisa huone* (1985) ja *Pariisin iltoja* (1988). Kumpikaan ei kuitenkaan kuulu kirjallisuudentutkimuksen kannalta Barthesin keskeisimpään tuotantoon.

myyttisiä kertomuksia ja fiktioiksi muuttuvia sukukertomuksia. Rojola nostaa esille myös juutalaisuuden merkityksen, joka myös häivähtää Saision trilogiassa. Hän erittelee Weinin parodiaa naiseuden kliseistä ja tapaa tuottaa sukupuolta performatiivisesti, niin metaforisesti kuin konkreettisesti. Ylipäänsä Rojolan propagoima ajatus omaelämäkerrallisuuden rakennetusta luonteesta on vaikuttanut ajatteluuni omaelämäkerran olemuksesta ja ohjannut teorian etsimisen suuntiani.

Väitöskirjatasoista tutkimusta Saision tuotannosta edustaa Sanna Karkulehdon väitöskirja *Kaapista kaanoniin* (2007a), jossa hän analysoi *Punaista erotiikkaa* ja sen välitilaisen identiteetin kuvauksia queer-teorian avulla, jonka käsitteet avaavat oivaltavasti Saision esittämää tarjoamaa kuvaa subjektin identiteetistä liikkuvana ja muuttuvana. Karkulehto viittaa myös lyhyesti Saision naisten välisten suhteiden kuvaukseen lomittuvaan feministis-psykoanalyttiseen kuvastoon ja sen taustaan Freudin kuvauksissa infantiilista seksuaalisuudesta mm. ”perverssinä” ja ”biseksuaalisena”, joka kuitenkin oidipaalivaiheessa muuttuu kielletyksi. Karkulehto kirjoittaa: ”*Punainen erotiikka* vihjaa, että lopulta kaikissa piilee halu palata outoon, mutta samalla oudosti tutulta tuntuvaan, *queeriin* kotiin” (mt., 142). Tutkimuksessa perustelen tarkemmin, millä tavalla Saision trilogiaan rakentuu ajatus paluusta esioidipaaliseen symbioosiin. Karkulehto jakaa kanssani myös näkemyksen *Punaisesta erotiikasta* autofiktiona. Hän tarkastelee autofiktiota lajihybridinä, joka on omiaan kertoamaan tarinaa epästabiliista *queer*-identiteetistä. Queer-identiteetti, joka hajottaa perinteisiä sukupuoli- ja seksuaali-identiteetin paikkoja, jää kategorioiden välille määrittämättömään tilaan (mt., 203–209). Karkulehto viittaa lyhyesti joihinkin muihinkin tutkimuksessani perusteellisemmin analysoituihin trilogian piirteisiin ja teemoihin; viittaa näihin asianomaisessa kohdassa.

Pauliina Haasjoki asettaa kiinnostavasti lisensiaatintyössään *Väliinputoava lukija. Seksuaalisuus, ambivalenssi ja lukeminen* (2004) Saision *Kainin tytär* -romaanin lesboromaanin kontekstiin. Haasjoki lukee Saision tuotannon rinnalla Radclyffe Hallin klassikkoa *The Well Of Loneliness*, jossa on yhteisiä elementtejä myös Saision trilogian kanssa, kuten osoitan luvussa 7. Haasjoen näkökulma eroaa omastani siinä, että hän etsii ennen muuta lesbokirjallisuutena luetusta *Kainin tyttärestä* romaanin ”biseksuaalista potentiaalia”, trilogiassa taas näen pyrittävän eroon identiteettipolitiikan valmiista karsinoista.

Trilogiasta tehdyistä pro gradu -töistä läheisin omalle aiheelleni Mari Uusitalon tutkimus, jossa hän analysoi trilogian metafiktiivisyyttä ja lajiasemaa fiktiona. Hän nojaa aikaisemmin esittämiini argumentteihin Saision *Pienimmästä yhteisestä jaettava* autofiktiona (Koivisto 2005), mutta erottaa itseään artikkelini argumentista painottamalla poststrukturalistiseen henkeen trilogian tekstistä muodostuvan subjektin fiktiivisyyttä ja tekstuaalisuutta. Kuitenkin Uusitalo käyttää hyväkseen myös erityisesti Lejeunen teoriaa ja näkee osan Saision trilogian merkityspotentiaalia yhä olevan sen omaelämäkerrallisuuden, suhteen todellisuuteen. Myös toinen graduntekijä, Suvi

Järvinen (2009), on osin lähellä omaa näkemystäni Saision trilogiasta. Hän korostaa kirjoittamisen teemaa trilogiassa, mikä minunkin tulkinnassani hahmottuu yhdeksi pääjuonteeksi trilogian päähenkilön kehityskertomuksessa. Järvinen itse korostaa yhteyttään Sanna Karkulehdon näkemyksiin Saision tuotannosta ja nojaa tämän tavoin queer-teoriaan pohtien Saision päähenkilön seksuaalisuuden ja sukupuolisuuden kuvausta mm. Judith Butlerin avulla. Kirjoittamisen tematiikkaan Järvinen yhdistää Saision trilogian Maurice Blanchot'n ajattelun kautta.

Tärkeä on myös Katri Kivilaakson pro gradu Saision, Weinin ja Larssonin tuotannoista (2005), joka muistuttaa Saision tuotannosta löytyvän muitakin kuin postmodernistisia piirteitä ja uusimpia filosofisia muoteja. Kivilaakso erittelee Saision tuotannon yhteyksiä Simone de Beauvoirin ja Simone Weilin filosofiaan. Vastaavasti en tässä tutkimuksessa analysoi Saisiota postmodernistisen kirjallisuuden kontekstissa, vaikka niinkin voisi tehdä. Sen sijaan vedän trilogian rinnalle klassikkotekstejä ja pitkää historiaa muassaan kantavia lajeja, jotka nostavat esiin Saision tuotannon vahvan suhteen kirjallisuuden traditioon.¹⁵

Pro gradujen tekijät havaitsevat Saision teksteistä samoja elementtejä kuin minäkin, mikä kertoo tietynlaisesta konsensuksesta trilogian merkitysten suhteen. Oma tutkimukseni eroaa Karkulehdon ja graduntekijöiden näkökulmasta siinä, että tarkastelen Saision trilogian esittämän kehitystarinan tematiikkaa kokonaisuutena ja nojaan vahvasti lajitraditioon ja sen kautta välittyvään kirjalliseen traditioon trilogian merkitysten paljastajana. Samalla esitän, että Saision autofiktioin fiktiivisyys ponnistaa kerrotun konventionaalisuudesta: oman elämän tarina on representaatiota, mutta ei vain oman elämän tai oman minuuden vaan myös aikaisempien tekstien. Tutkimuksessani keskityn ennen muuta kirjallisiin teksteihin, mutta trilogiassa olisi kosolti materiaalia myös elokuvien ja draaman tradition analyysiin.

Asenteeni Saision trilogiaan eroaa sekä aikaisemmista tutkimuksista ja tutkimusartikkeleista että graduntekijöistä myös siinä, että en enää pysty lukemaan trilogiaa vain tekstinä. Alun perin olen lähtenyt tutkimaan omaelämäkerrallisuutta hyvin poststrukturealistisin asentein: olen nähnyt kerrotut identiteetit ennen muuta fiktiivisinä ja tekstuaalisina. Minut on 1990-luvun jälkistrukturalistisessa huumassa ohjeistettu näkemään ajatukset ”todellisesta minästä”, joka voisi itseä tutkimalla löytyä, perin pohjin vanhanaikaisina – edellä mainitsemani Saision, Hotakaisen ja Krohnin kommentit kertovat tuon ajan yleisestä asenteesta. Saision trilogiassa ja hänen ”Miten kirjani ovat syntyneet” -luennossaan onkin paljon sellaista materiaalia, jotka ohjaavat oppinutta lukijaa tulkitsemaan hänen tekstiään ennen muuta kuvauksena minuuden fiktionaalisuudesta. Vuosia Saision lausuntoja kuunneltuani ja luettuani ja itsekin häntä haastatelleena olen alkanut kyseenalaistaa aikaisempaa näkemystäni. Saision

15 Katri Kivilaakso viimeistelee väitöskirjaansa, jonka aineistona on Saision ennen omaelämäkerrallista trilogiaa julkaistu tuotanto.

trilogian pohjautuminen tapahtumiin ja maailmaan, jotka ovat totta monille lukijoille, on tärkeää lukukokemukselle ja myös trilogian poliittiselle vaikuttavuudelle. Ajatelen nykyisin Liz Stanley'n tavoin, että omaelämäkerralliselle tekstin vaikuttavuus katoaa, jos sen näkee pelkkänä tekstinä. Omaelämäkerta-sanassa näkyvää sanaa "elämä" ei pidä pyyhkiä pois – ei erityisesti silloin, kun kyse on elämästä, jonka hegemoniset diskurssit sysäävät yhteiskunnan marginaaliin. (Stanley 1992, 93–94, 100–101.)

Mutta eikö autofiktio käsitteenä viittaa ennen muuta sellaiseen näkemykseen omaelämäkerrallisuudesta, jossa elämää ei voi tavoittaa? Verrattuna autobiografiasanaan autofiktiosta on poistettu bios, elämä. Vaikka näenkin Saision trilogian nykyisin lähempänä omaelämäkertaa kuin tutkimukseni aloittaessani, en yhäkään etsi siitä totuutta Saision elämästä. Sitä en pysty siitä löytämään. Mutta osa analyysissä käyttämistäni kirjallisuudenlajeista ovat merkityksellisiä juuri siksi, että niillä on yhteys todellisuuteen. Niiden poliittinen vaikutus häviää, jos niiden tapahtumat ovat vain keksittyjä.

Tutkimukseni etenee niin, että elämän, Saision trilogiaa ympäröivän lähimenneisyyden ja nykytodellisuuden, vaikutus tulee painavammaksi tutkimukseni loppua kohden. Myös lajipainotus vaihtuu. Tutkimuksen alussa korostan autofiktioille ominaisia piirteitä, jolloin trilogiassa painottuu ajatus elämän ja sen kirjoituksen irtoamisesta yksiselitteisestä toden toistamisesta. Tutkimuksen keskivaiheilla viipyilen välitilassa, pohtimassa tapoja, joilla voi kuvata vahvasti todeltaa tuntuvaa kokemusta, jota kuitenkin ei voi näyttää todeksi: symboleilla ladattu kertomus on ainoa tapa, jolla uskonnollisesta, henkisestä kokemuksesta voi kertoa. Poliittista kääntymystä tutkiva luku 6 eroaa muista luvuista sillä, että sen taustalla ei ole tiettyä fiktiivistä teosta. Sen sijaan siinä analysoidaan Matti Hyvärisen (1994) konstruoimia poliittisia elämäkertoja, jotka on esitetty tosikertomuksina ja joista erityisesti yhdellä on selvät vastaavuutensa Saision kuvaamaan kokemukseen. Luku toimii jonkinlaisena käännekohtana, sillä tutkimuksen loppupuolella etenen tutkimaan trilogiaa kahden lajin kautta, joille referentiaalisuus, koetut tapahtumat, ovat erityisen tärkeitä: tunnustuksen ja ulostulokertomuksen lajien kautta, jotka herättävät uudelleen henkiin elämän ja sen ahdistavat kokemukset. Autofiktio puoli ei katoa, sillä samalla kysellään kirjoittajan kykyä kirjoittaa koetusta identiteettiä ja edelleen subjektiutta hajottavasta kokemuksesta. Lopussa palaan jälleen kirjoittamiseen, kun pohdin teosta taiteilijaromaanina. Tekstuaalisuus ja toisaalta kokemuksellisuus ovat kummatkin läsnä tutkimuksessani ja Saision trilogiassa, jännitetilassa, joka ei lopullisesti ratkea.

1 Tekijä romaanin päähenkilönä

Millä ehdoin itsestä voi kirjoittaa, on selvimpiä kysymyksiä Saision tekstissä. Trilogiassa ollaan kirjoittamassa elämäntarinaa, muistelemassa mennyttä aikaa, mutta jatkuvasti havaitaan, miten vaikeaa oman menneisyyden kuvaaminen on. Jokaisessa trilogian osassa on metafiktiivisiä kohtia, joissa ”Saisio”, tekstin fiktiivinen kertoja, tietoisesti ja systemaattisesti kiinnittää huomionsa tekstinsä asemaansa artefaktina. Juuri tämä on metafiktion peruspiirteitä (Waugh 1984, 2).

Saision tekstin autofiktiivisistä asemasta johtuu, että sen tutkiminen metafiktiona tuntuu jollakin tavalla oudolta. Eikö yksinkertaisesti voisi sanoa, että Saision tekstissä pohditaan omaelämäkerrallisuuden mahdollisuutta, sen sijaan, että lähdettäisiin liikkeelle fiktion kysymyksestä? Myös omaelämäkerralle on ominaista, että oman elämän kuvaamiseen sekoittuu fiktiota ja että kertoja myös pohtii tätä paradoksia.

1.1 Romaani, joka näyttää ihan todelta

Saision trilogia käsittelee omaelämäkerralle tyypillisiä teemoja: lapsen kasvua aikuiseksi, oman halun löytämisen vaikeutta monessa merkityksessä – millainen haluan olla ihmisenä, millainen on seksuaalisuuteni, mitä haluan tehdä ammatikseni. Lejeunen omaelämäkerran perusmääritelmän mukaisesti Saisio käsittelee trilogiassaan yksilöllistä elämäänsä ja persoonallisuuttaan. Tekijä, kertoja ja päähenkilö näyttävät viittaavan samaan henkilöön. Lisäksi elämäntarina on kerrottu retrospektiivisesti ja tekstistä on hahmotettavissa proosamuotoinen kertomus. (Vrt. Lejeune 1989, 4.)

Lejeunen omaelämäkerrallinen sopimus täyttyy, koska teoksen tekstissä esitetään intentio oman elämän kirjoittamisesta (mt., 14–15). *Pienimmän yhteisen jaettavan* luvussa ”Narkissoksen varjo” kertoja ilmaisee halunsa kuvata itseään. Luku on kokonaisuudessaan metafiktiivinen, ja se kiinnitetään oletettuun kirjan kirjoittamisen hetkeen: ”Heinäkuun alkupäivinä tuhatyhdeksänsataayhdeksänkymmentäkahdeksan aurinko on merkillisimmillään kello viiden aikaa aamuyöstä” (PYJ, 201). Kirjailija on meren rannassa menossa uimaan. Hän kuuntelee luontoa ympärillään ja yrittää kuvata sitä: ”Lokit kirkuvat, totta kai, mutta Maantaustankartalta kuuluu myöhässä parittelevien lintujen syvää kupinaa, jota hänen kykynsä eivät riitä suomentamaan sanoiksi” (mt). Kohta kertoja yrittää kuvata toista havaintoaan ja ainakin minun korvaani kuvaus kuulostaa elävältä ja uskottavalta. Mutta ei kertojan: ”sanat ovat liian tylpät ja kuluneet piirtämään haurastakaan kuvaa vaillinaisesta kuuloaistimuksesta” (PYJ, 201). Kertoja jatkaa kuvaamalla, miten vaikeuksista huolimatta yritys jatkuu:

Hän laskeutuu veteen, joka on kylmää ja sameaa, ja yrittää sanoilla pyydystää kuvaansa ilkeästä, rikkoutuneesta peilistä.

Eikä hän näe itseään, sanoilla kuvaamatonta; tarkoituksettomasti huojuvat merikasvit ovat varastaneet kuvankin.

Silti

hän vedestä noustuaan jatkaa valheista suurinta: sanoilla, uupuneilla merkeillä rakentamista, tämän kirjan kirjoittamista. (PYJ, 202).

Luvussa epäillään vahvasti sanojen kykyä kuvata todellisuutta. Narkissos-myytin kautta huomio siirretään on oman itsen kuvaamiseen, joka tulee tekeillä olevan kirjan mahdolltomaksi mutta silti tekeillä olevaksi tavoitteeksi. Lejeunen mukaan intention lausuminen julki on omaelämäkerralle niin tärkeää siksi, että itsen kuvaaminen totuudenmukaisesti on hyvin vaikeaa. Tästä johtuen Lejeunelle vähemmän tärkeitä – mutta kuitenkin tekstin lukemiseen vaikuttavia – ovat teoksen päähenkilön ja todellisen kirjoittajan välillä havaitut vastaavuudet. (Lejeune 1989, 13, 25.) Tottuneelle omaelämäkerran lukijalle omaelämäkertoihin sisältyvä voivottelu oman itsen kuvaamisen vaikeuksista ja muistin ja sanojen epäluotettavuudesta on tuttua. Ne ovat muodostuneet konventioiksi eikä niiden tarvitse tarkoittaa teoksen omaelämäkerrallisuuden rikkoutumista, jos teos muuten tuntuu sopivan omaelämäkerraksi.¹⁶

Tekstissä ilmoitetun itsen kuvaamisen intention lisäksi päähenkilön ja kertoja nimi todetaan samaksi kuin kirjailijan. *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* päähenkilö nimetään Pirkoksi (PYJ, 58, 64); koko virallinen nimi mainitaan oppikouluun pääsyn yhteydessä (PYJ, 250). ”Saision” tarinassa nimetään isä Reino Saisioksi ja kertojahahmo tämän ”jälkeläiseksi” (PYJ, 41). Isästä puhutaan myös Reiskana (PYJ, 41, 63). Isän äiti nimetään Saima Saisioksi, entiseksi Sulanderiksi (PYJ, 54), äiti Alli Helena Mellbergiksi; Mellberg-nimeen palataan sukutarinoiden muassa.¹⁷ ”Saision” tarinassa tytärtä kutsutaan hyvin moneen otteeseen Elsaksi *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa*, mm. yhdellä sivulla kymmenen kertaa (s. 131).

16 Esimerkiksi Rousseau’n *Tunnustuksia*-teoksessa: ”jos olen tullut käyttämään jotakin merkityksentöntä koristetta, niin se on aina tapahtunut vain täyttääkseni jonkin muistini puutteellisuudesta johtuvan aukon” (Rousseau 1999, 7); Montaigne (1960, 13–15) kirjoittaa esseessään ”Valehtelusta” erityisestä huonomuistisuudestaan. Goethen omaelämäkerran nimi *Tarua ja totta elämästäni* kertoo jo nimessään omaelämäkerran totuudellisuuden luonteesta. Paul Jayn mukaan suurin osa omaelämäkertoista on tietoinen kirjoittavan minän ja menneen, asiat kokeneen minän välisestä kuilusta; teoksen näkemyksen subjektuuteen voi havaita siitä, miten tuohon kuiluun suhtaudutaan, miten sitä käsitellään vai ohitetaan-ko se suoraan. Jay lähtee pohdinnoissaan liikkeelle itse Augustinuksesta ja hänen *Tunnustuksistaan*, jonka kymmenes kirja pohtii ensisijaisesti muistin ja kielen suhdetta koettuun (Jay 1984, 29). Suomalaisista uudemmista omaelämäkertureista esimerkiksi Claes Andersson aloittaa muistelmansa pitkällä esityksellä syistä, jotka rikkovat hänen tekstinsä totuudellisuutta (Andersson 2000, 5–9).

17 Saision sukulaissuhteista, ks. esim. Haavikko 2001, 367.

Vastavalossa ja *Punaisessa erokirjassa* läheisten nimet eivät enää toistu yhtä taajaan kuin trilogian ensimmäisessä osassa, mutta toisaalta autotekstuaalinen, tekijän tuottannonsisäinen yhteys tuo todellisuuteen viittaavat nimet osaksi myöhempiäkin trilogian osia. *Pienin yhteinen jaettava* ja *Vastavalo* kytetään yhteen *Pienimmän yhteisen jaettavan* lopussa olevassa ennakoinnissa Pirkon isän opiskeluhaaveista, jotka toistuvat *Vastavalon* alun kuvauksessa isästä painamassa tyttärensä ylioppilaslakin päähänsä. *Vastavalon* lopetus, jossa Pirkon ensimmäinen kesä ylioppilaana loppuu mainitaan vuoden 1968 tapahtumista, yhtyy *Punaisen erokirjan* alkuun, jossa kerrotaan Tšekkoslovakian olevan juuri miehitetty. *Vastavalossa* tuodaan myös julki, että menneisyyden tarinan päähenkilö elää Saision perheessä (VV; 74, 141–142); päähenkilö mainitaan tekstissä Pirkoksi (VV, 64, 100, 213, 215), isään viitataan jälleen Reiskana (VV, 163, 219), kerran mainitaan tytär Elsa (VV, 106). *Punaisessa erokirjassa* siirrytään yksityisestä sfääristä julkiseen sfääriin: kirja on täynnä julkisuuden henkilöiden nimiä. Heti ensimmäisillä sivuilla esille astuu kustantaja Touko Siltala.¹⁸ Sen sijaan läheisten nimet on *Punaisessa erokirjassa* maskeerattu tarkemmin: enää ei ole Elsa vaan sunnuntailapsi, jonka lempinimen synty selitetään syntymäpäivän mukaiseksi (PE, 50). Pirkko-nimi kuitenkin annetaan päähenkilölle hyvin varhaisessa vaiheessa, sivulla 26, kun ”Pirkon äiti” esittäytyy tyttärensä ystävälle, tulevalle tyttöystävälle.

Sisällöltään Saision teokset siis olisivat luettavissa omaelämäkertoina, mutta alaot-sikkoja, joka olisi yksi tapa merkitä kirjoittajan intentio lajin suhteen (Lejeune 1989, 14), ei trilogian missään osassa ole. Sen sijaan teosten kansiteksteistä käy ilmi, että teoksia pitäisi lukea romaaneina. Takakannessa *Punainen erokirja* määritetään yksiselitteisesti romaaniksi, jopa ilman käsitettä ”omaelämäkerrallinen”.

Saision trilogia sijoittuu siis ristiriitaiseen lajiasemaan: tekstin sisällä omaelämäkerrallisen sopimuksen piiriin ja sen ulkopuolella fiktiivisen sopimuksen alle. Juuri tämä kaksoisasema on autofiktion paikka, joka Lejeunen alkuperäisessä omaelämäkerran ja romaanin rajaa pohtivassa esseessä oli tyhjä, mutta joka myöhemmin täyttyi mm. Doubrovskyn *Fils*-romaanilla (Lejeune 1989, 134–136).

Kirjallisuushistorian näkökulmasta Saision ratkaisu solmia fiktiivinen sopimus pelkässä kansitekstissä alaotsikon tai teoksen nimen sijasta, jättää trilogian jännitteeseen tilaan. Gerard Genette on sitä mieltä, että erityisesti autofiktioiden tapauksessa parateksteillä, eli tekstiä ympäröivillä teksteillä, on taipumus muuttua (Genette 1993, alanootti 31, 76–77) ja muutkin tutkijat ovat antaneet esimerkkejä teoksen muuttuneesta tai tarkentuneesta lajimäärityksestä kirjojen myöhemmissä painoksissa (Lejeune 1989, 18; Gasparini 2004, 90–91, Cohn 2006, 46–47). Jo ensimmäisen painoksen kohdalla Saision trilogian lajimääre muuttuisi, jos lukija olisi hukannut

18 Touko Siltalan yhteys todelliseen Pirkko Saisioon on tätä tutkimusta kirjoitettaessa vielä selvempi kuin se oli *Punaisen erokirjan* ilmestyessä: vuonna 2008 ilmestynyt romaani *Kohtuuttomuus* oli WSOY:stä irtisanoutuneen Touko Siltalan uuden kustantamon ensimmäisiä julkaistuja kirjoja.

trilogian kansipaperit. Mikään itse kirjassa ei kyseenalaistamattomasti vihjaa romaanelilajiin. Tulevaisuudessa näemme, miten Saision trilogian lajiasema tullaan määrittämään.

Lejeune tarkastelee vastaavuuksia eletyn elämän ja kirjoitetun elämän välillä vertaamalla omaelämäkertaa elämäkertaan, jonka varianttina omaelämäkertaa on usein pidetty. Jos elämäkerrassa ulkopuolinen tekijä pyrkii rekonstruoimaan hänelle vieraan henkilön elämän, on kyse havaitun todellisuuden ”mallin” jäljentämisestä. Omaelämäkerrassa elämäkerturin rekonstruktio työ näkyy kahdella tasolla: toisaalta todellinen kirjailija yrittää asettua uudelleen osaksi mennyttä omaa itseään, ”mallia”, toisaalta tekstin sisällä kertoja pyrkii asettumaan yhdeksi kertomuksensa päähenkilön kanssa. Kirjoittamistilanteessa tekijä pyrkii kuvaamaan todenmukaisesti sitä itsensä versiota, joka on elänyt ja kokenut asioita. Lejeunen mukaan tärkeämpää on tekijän ja kertojan rehellinen pyrkimys totuudenmukaisuuteen kuin siinä onnistuminen. Hän painottaa, että myös itsen kuvauksessa tapahtuvat virheet, suorat valheet ja muistin hairahdukset ovat osa lausuman totuutta ja tuottavat omaa viestiään omaelämäkerran päähenkilöstä. Ylipäänsä omaelämäkerran totuus määrittyy lausumisen, kertomisen hetkestä lähtien, ei menneisyyden oletetun ”itsenä olemisen” perusteella, josta ei voida sanoa mitään varmaa. (Lejeune 1989, 24–25.)

Olipa tekijän asema mikä tahansa, lukija usein toimii kuin Lejeunen elämäkerturi, joka yrittää vangita kirjansa sivulle todellisuudesta tutun ”mallin”. Saision trilogian tapauksessa lukija havaitsee, että ”Miten kirjani ovat syntyneet” -luennossa (2001) Saisio esittää oman kehityksensä aikuiseksi ja teatterikoulun käyneeksi kirjailijaksi pääpiirteissään aivan samoin trilogiassakin. Saision haastattelujen valossa näkyy, etteivät trilogiassa ja vuosituhaten vaihteessa pidetyssä luennossa esitetyt asiat ole juurikaan muuttuneet vuosien saatossa. Mäntyharjulainen *Pitäjän uutiset* ikään kuin ennakoivat trilogiaa kirjoittamalla synopsiksen trilogiassa kuvatusta ammatillisesta kehityksestä: ”Hän päätti jo kahdeksanvuotiaana eli heti lukemaan ja kirjoittamaan opittuaan, että kirjoittaa joskus kirjan. (– –) Pirkko Saisio on syntynyt ja kasvanut Helsingissä ja käynyt siellä koulunsa. Yliopisto-opinnot olivat hänen kohdallaan lähinnä yleissivistävää tiedotusopin ja sosiologian lukemista. Vuonna 1979 hän liittyi Helsingin ylioppilasteatteriin. Myöhemmin hän pyrki ja pääsi teatterikouluun dramaturgialinjalle, mutta vaihtoi sitten näyttelijälinjalle.” (*Pitäjän uutiset* 18.3.1980; ks. myös esim. Harvilahti 1976, Jokiranta 1979.) *Punaisessa erokirjassa* esitetty dramaturgiopiskelijan päätyminen opettajan kehotuksesta näyttelijäopiskelijaksi saa vahvistusta varhaisessa haastattelussa (Kangaspunta 1976). Trilogiassa havaittavaa kommunistisen kasvuympäristön ja porvarillisen koulun yhteentörmäystä Saisio selittää jo *Elämänmenosta* puhuessaan (esim. Etelä-Saimaa 8.3.1980). Myöhemmin Saisio on kertonut julkisuudessa lapsuudestaan kommunistisen perheen vesana, joka järkyttää vanhempiaan Jumalan etsinnällään ja etenee porvarilasten kansoittamaan oppikouluun trilogian lapsuuskuvauksesta tutulla tavalla (Tastula 26.03.2008).

Myös Saision teoksissa on yhteyksiä trilogiaan, erityisesti esikoisteoksessa *Elämänmeno*. Kirjan ilmestymisen aikoihin Saisio kielsi romaanin omaelämäkerrallisuuden. Erityisesti romaanin äitiä, Eilaa, hän ei samasta äitiinsä vaan sanoo tämän olevan ”täysin fiktiivinen hahmo” (Harvilahti 1976). Väljemmin hän sanoo, että ”olen siirtänyt lapsuuteni miljöön ja ilmapiirin kirjaani, koska henkilöitä on helppo liikutella tutussa ympäristössä” (Kangaspunta 1976, ks. myös Jokiranta 1979). Omaelämäkerrallisen trilogian fiktiivisyyden kannalta hämmäntävä yksityiskohta on, että yhdessä haastattelussa *Elämänmenon* fiktiivisyyden vastakohtaksi asetetaan Saision perheen todellinen tilanne: ”isä oli Suomi-Neuvostoliitto Seuran virkailija, äidillä oli pieni liike. Pirkko Saisio oli perheen ainoa lapsi” (Kangaspunta 1976). Kun taas *Pienin yhteinen jaettava* ilmestyi, Saisio esittää siinä kuvatusta äidistä aivan samaa kuin *Elämänmenon* äidistä aikaisemmin: ”romaanin äiti on jotakuinkin fiktiivinen olento” (Haapanen 1998). Toisessa yhteydessä taas, ollessaan haastateltavana keskustelutilaisuudessa, Saisio on puhunut trilogiastaan kuin omaelämäkerrasta. Näin tapahtui esimerkiksi Rivinväli ry:n keskustelutilaisuudessa *Punaisen erokirjan* ilmestymisen jälkeen, jossa kyseltiin Saision muistoja 1970-luvun taistolaisesta ja seksuaalipoliittisesta toiminnasta ja *Punaisen erokirjan* todellisuuspohjasta.¹⁹

Edellä kuvattu kaksinaisuus on ominaista autofiktion lajiasemalle. Kuten myös se, että Saisio on esseissään ja luennoissaan vetänyt omaelämäkerralliseen tulkintaan päätyneiltä lukijoilta mattoa jalkojen alta. ”Miten kirjani ovat syntyneet” -luentonsa hän päättää seuraavasti: ”Jos minulta vuoden kuluttua kysyttäisiin, miten kirjani ovat syntyneet, kertoisin kirjojeni virikkeistä, rakenteista ja aiheista aivan erilaisen tarinan kuin nyt. Se olisi totta sitten, toivottavasti; tällainen näytti todelta tänään. (Saisio 2001, 366.) Lausuman sisältö toistuu eri sanoin *Punaisen erokirjan* alussa. Siinä ”Saisio” joutuu tunnustamaan kustantajalleen, että hän on kadottanut tietokoneelta koko kirjansa, *Punaisen erokirjan*. On kirjoitettava uusi kirja, joka on ”toinen kuin se *Punainen erokirja*, joka katosi elokuun seitsemännen päivän aamuna kello viisi” (PE, 17). Samalla tavalla ”minäkin olen toinen” kun tulee seuraava kesä, toteaa kertojamme (PE, 17). Saision antamien haastattelulausuntojen perusteella voi havaita, ettei toiseksi muuttuminen pidä paikkansa ainakaan missään yksinkertaisessa mielessä. Lukija näkee selvän jatkuvuuden julkisuudessa esiintyvän Pirkko Saision ja hänen romaanisarjansa Pirkko Saision välillä. Mutta mitä toiseus sitten tarkoittaa?

19 Keskustelussa Saisio esimerkiksi vastasi nikottelematta kysymykseen, oliko hän todella paljastanut Sveitsin-matkallaan kahden lastenhoitajanaisen rakkaussuhteen, kuten *Vastavalossa* kerrotaan. Keskustelusta raportoinut Virve Hepolampi kirjoittaa tapahtumasta näin: ”Trilogian koskettavat otokset lesbisistä elämäkokemuksesta Suomessa ovat monille lukijoille varmaan trilogian hedelmällisintä antia, joskin joillekin saattoi myös olla helpottavaa kuulla, että *Vastavalon* laskelmoiva ilmiantoepisodi ei ollut suoraan eletystä elämästä” (Hepolampi 2004). Se että yhden kohdan totuudellisuuden kieltää, saa oletamaan, että muita totuudellisia kohtia löytyy.

1.2 Autofiktio fiktiivisyys

Saisio puhuu *Pienimmän yhteisen jaettavan* päähenkilöstä ”Pirkko Saisio -nimisenä fiktiivisenä lapsena, jonka elämällä on silmiinpistäviä yhtäläisyyksiä ja eroavuuksia minun elämäni kanssa” (Saisio 2001, 364). Fiktiivinen lapsi on toinen, ei yhtä kuin kirjailija Saisio, mutta kuitenkin kummallisella tavalla samanlainen kuin hän. Autofiktioksi tulkittavassa tekstissä, sellaisena kuin sen on määrittänyt niin Saisio kuin Doubrovskykin, teoksen fiktiivisyys ei aukene romaanin ja omaelämäkerran pragmaattisesta vertailusta eikä ”mallin” ja kertomuksen päähenkilön näköisyydestä. Autofiktio fiktiivisyydessä on kyse muusta kuin virheistä mallin jäljentämisessä.

Doubrovskyn autofiktio-käsitteen kanssa kilpailee vastakkainen käsitys, jossa autofiktio tarkoittaa kirjailijan nimiselle henkilöahmolle tapahtuvia selvästi mielikuvituksellisia tapahtumia. Tunnetuin tämän autofiktio-käsityksen edistäjä on Gérard Genette, joka on *Fiction & Diction* -teoksessaan väittänyt hyvin vahvasti, että Doubrovskyn kaltainen todellisiin tapahtumiin perustuva autofiktio on vääristeltyä omaelämäkertaa, ei mikään romaani. Genetelle autofiktio tarkoittaisi esimerkiksi Danten *Jumalaista näytelmää* tai Borgesin *L'Aleph* -teosta, jossa tekijän nimiselle päähenkilölle tapahtuu asioita, jotka eivät voi olla tosia. (Genette 1993, 75–77.) Mitä tulee henkilöahmoihin, näillä ei ole ”ekstratekstuaalista eksistenssiä” vaan tekstin hahmot kiertävät yhä uudelleen takaisin heitä kuvaaviin lausumiin (Genette 1993, 25).²⁰

Genetten oppilas Vincent Colonna on väitöskirjassaan jatkanut tämäntapaisen autofiktio-käsityksen edistämistä, ja Doubrovsky on eräässä haastattelussa nimennyt Colonna omasta näkökulmastaan väärän autofiktio-käsityksen edistäjäksi. Doubrovskylle autofiktio nimenomaan ei tarkoita sitä, että kirjailija antaisi oman nimensä täysin fiktiiviselle henkilöahmolle (Jones 1997, 96).²¹ Omaelämäkerrallisen kertomuksen siirtämisestä romaanin sisään ei ole Doubrovskyn mukaan tuloksena anti-autobiografia, kuten Paul John Eakin on Doubrovskyn autofiktiota kutsunut (Eakin 1992, 26), vaan autofiktio on omaelämäkerran ”alakategoria” tai ”erilainen omaelä-

20 Genetten näkemys autofiktiosta perustuu sille, että *Fiction & Diction* -teoksessaan hän määrittää fiktion yksinomaisesti mielikuvituksellisen diskurssin alueeksi, kun taas diktio puoli korostaa rakenteellista periaatetta – johon sopii esimerkiksi lyriikka, jota ei voi pitää fiktiona mielikuvituksellisuuden mielessä (Genette 1993, 21–24). Genetten hahmottelu kaunokirjallisuuden kentästä on innostava juuri autofiktio tapauksessa, koska näen doubrovskylaisen autofiktio puhetilanteessa vastaavuuksia keskeislyyriselle puhetilanteelle juuri siksi, että lajin suhde kaunokirjallisuuteen ei muodostu sen mielikuvituksellisuudesta vaan monivitteisestä ja itsereflektiivisessä kielestä. Lyriikkaan autofiktio puhetilanteen yleistää myös Doubrovskyn autofiktio kirjoittanut Armine Kotin Mortimer. Hän kirjoittaa (1993, 86): ”his [Doubrovsky’s] persona is roughly comparable to the first-person character of lyric love poetry”. Kiinnostava on myös sana ”persona”, jonka luen viittaamassa autofiktio kirjoittajaan roolinottajana, vaikka roolihahmo onkin samanniminen kuin itse kirjoittaja.

21 Colonna on myöhemmin laajentanut autofiktio-käsitettään kattamaan myös Doubrovskyn autofiktio, jotka hän erotuksena yleisemmästä autofiktio käsityksestään asettaa osaksi ”biografista autofiktiota” (Colonna 2004, 93–117).

mäkerran tyyppi” (Doubrovsky Alex Hughesin haastattelussa, sit. Jones 2007, 97). Autofiktio pysyy siis Doubrovskyn uudemmissa muotoiluissa yhäkin omaelämäkertana, vaikka teos asettuukin romaani-nimikkeeseen alle. Näen Saision trilogiassa olevan kyse samankaltaisesta asennosta, ainakin mitä tulee teossarjan vastaanottoon.

Autofiktio ei välttämättä muutu miksi tahansa romaaniksi, vaikka se ottaa osin käyttöönsä romaanin repertuaaria. Fiktion käsite on siitä hankala, että sillä on moninaisia, osin käsitteen merkitystä sekoittavia käyttöjä, kuten Dorrit Cohn esittelee teoksessaan *Fiktio mieli* (2006). Genetten kaltaisesta fiktio-sanankäytöstä hänellä on Cohnilla esimerkkinä Paul de Man, joka *Blindness and Insight* -teoksessaan esittää kaunokirjallisuudelle olevan ominaista, että sen merkit eivät ole yhteydessä tosimaailman merkitykseen, vaan kirjallisuudessa merkit toimivat itsereflektiivisinä peileinä (Cohn 2006, 18, ks. de Man 1983, 17). Genettellä itserefleksiivisyyden rajoituksena kuitenkin on kertojan ja päähenkilön nimen tekstinulkoinen yhdistyminen todelliseen henkilönimeen ja dokumentoitavissa oleviin tapahtumiin – tällöin Genetten mallissa kertoja ja päähenkilö ovat yhtä, samoin kuin kirjailija. Kertojan ja kirjailijan vastaavuus on Genetelle merkki faktuaalisesta kertomuksesta, eikä sitä voi yhdistää romaaniin kuin monimutkaisin selityksin (Genette 1993, 35, 76–77).

Cohn muistuttaa, että todellisuudesta tutun nimen ei fiktiossa tarvitse merkitä sitä, että puhuisimme yksioikoisesti todellisuuden hahmoista. Ei siinäkään tapauksessa, että tapahtumat olisivat kirjan ulkopuolisesta todellisuudesta tuttuja. Todellisuudessa eläneet henkilöt, todelliset paikat ja tapahtumat ovat hyvin tavallisia romaaneissa. Ero esimerkiksi historiankirjoitukseen on se, että fiktiossa todellisuusviittausten ei tarvitse olla päteviä ja todellisuuden henkilöillä on oma asemansa romaanin fiktiivisessä merkityshorisontissa, joka ei ole suorassa yhteydessä näiden merkitykseen tietyssä historiankäsitelyssä. (Cohn 2006, 22–26.) Tämä on yksi selitys Saision trilogian fiktio-sanalle, esittäähän hän *Punaisessa erokirjassa*, että asetti erään repliikin toisen henkilön suuhun kuin se alun perin kuului. Selitys: ”Käytin kuitenkin kirjailijan oikeutta asettaa kuulemani lause mihin yhteyteen ja kenen suuhun sen parhaiten katsoin sopivan” (PE, 269). Fiktio nimissä ei tarvitse noudattaa todellisuuden lakeja. Voi olla myös hienotunteinen, maskeerata esimerkiksi äitinsä toisenlaiseksi kuin todellisuudessa. Kuitenkaan autofiktio ei ole täysin romaanikaan, sen sijaan se on teksti, joka sijaitsee välitilassa, jossa henkilöhahmot ovat yhtä aikaa tosia ja yhtä aikaa fiktioita (Darrieussecq 1996, 378). Tekstuaaliseen välitilaan viittaavat tarinan tasolla päähenkilön elämän ja identiteetin jakautuminen monella tavoin kahtia sekä psyykkisessä että konkreettisessa mielessä (Jones 2007, 206–217).

Doubrovskyn ja Genetten väliseen erimielisyyteen autofiktion fiktiivisyydestä ei ole ratkaisua, koska heidän teoreettiset lähtökohtansa ovat erilaiset. Genette on luokitteleva, formalistinen kirjallisuudentutkija, Doubrovsky poststrukturalistisesti innoittunut, psykoanalyysin läpikäymä kirjailija-tutkija. Doubrovsky käsitys autofiktion fiktiivisyydestä nojaa sekä psykoanalyttiseen ymmärrykseen todellisuuden ja

minän totuuden pakenevasta olemuksesta sekä Ferdinand de Saussuren ja Jacques Lacanin jäljillä kulkevaan kielikäsitukseen, jossa kieli pystyy lähestymään referenttejä vain yhä uusien merkkien kautta loputtomien metonymioiden ketjuna.

Lacanin jälkistrukturalistinen psykoanalyttinen teoria on vaikuttanut paitsi Doubrovskyyn, myös hyvin moniin muihin Lejeunen jälkeisiin omaelämäkerran tutkijoihin. Kun Freudilla yksilöllisyyden muodostumisessa tärkeä asema on oidipaalivaiheella, joka jakaa lapsen psyyken, Lacanilla tämän korvaa ns. peilivaihe. Siinä minä muotoutuu samastumisen kautta jo ennen kuin subjekti on saavutettu kielen omaksumisen kautta. Peilivaiheessa lapselle osoitetaan hänen kuvansa peilistä ja todetaan: ”se olet sinä”. Lapsi samastuu peilikuvaan, jossa aiemman hajanaisen ruumiintunteen korvaa koherentti kuva omasta ruumiista. Kokonaisuuden tunne perustuu kuitenkin harhaan, sillä peilikuva ei ole ihminen itse vaan hänen kuvansa, väärintunnistamisen tuote. Minä ja sen samastumisen asettuvat subjekiksi kehittymisen ja kielen oppimisen taustaksi. Varsinaisesti subjekti muotoutuu vasta yksilön oppiessa kielen, jolloin subjekti alistuu ylimmän merkitsijän, signifioijan eli Lacanin sanastossa Falloksen alaisuuteen. Fallostä Lacan ei määrittele suoraan vaan esittää listan asioista, joita Fallos ei ole. Subjekti yrittää tavoittaa jatkuvasti ylintä merkitsijää, mutta ei koskaan onnistu siinä, Merkitsijään on pääsy vain Toisen välityksellä. Toinen taas on tavoittamaton objekti, jota voidaan lähestyä vain korvikkeiden kautta. Toisen merkityksen voi hahmottaa Freudin torjutun halun kohteen kautta: se mihin ihminen ei voi enää vauvavaiheen jätettyään päästä, on symbioottiseen yhteyteen äidin kanssa. Symbioottista tilaa Lacan kutsuukin imaginaariseksi, mikä korostaa mahdottomuutta päästä suoraan yhteyteen sen kanssa. Imaginaarisen vastapuolena on subjektina olemisen symbolinen tila kielen ja kieltojen maailmassa. (Lacan 1977, 1–7; Sheridan 1977, ix; ks. myös Bowie 1991 21–43.)

Saisio pohtii trilogiassaan minuuden jakautumista minään ja toiseen monelta eri kannalta: vanhempien ja lapsen suhteena, kasvatuksen kysymyksenä, rakastavien välisenä suhteena. Kysymys laajenee, kun sen ulottaa koskemaan yksilön ja yhteisön suhdetta yleensä tai yksilöllisen elämäntarinan ja sitä muovaavien aikaisempien mallien suhdetta. Kirjoittamisen konkretiassa minän ja toisen suhde näkyy välimatkassa, jonka itsestään kirjoittava itseensä ottaa: kuvaako itseään yksinkertaisesti minänä vai näkeekö itsensä kuin jonain toisena, mitä voi ilmaista puhumalla omasta itsestään kolmannessa persoonassa.

1.3 Autofiktio subjektin jakautunut kieli...

Lejeunen omaelämäkerrallisen sopimuksen määritelmä perustuu sen tiedostamiseen, että omaelämäkerrallisessa diskurssissa minä jakautuu aina kahtia, koska minämuoto on omaelämäkerran hallitseva persoonamuoto ja jakautuminen taas on minäpronominin olemuksellinen piirre. Kielitieteilijä Émile Benvenistestä seuraten Lejeune

selittää, miten aina kun joku lausuu ”minä” kertoakseen itsestään jotakin, subjekti jakautuu ilmaisuaktin minään ja lausuman minään, joista jälkimmäinen edustaa lausuman henkilötason toimijaa. Minä-sanana voi täyttää kuka tahansa: merkitys määrittyy aina kontekstin mukaan. Vaikka Benveniste lähtee liikkeelle puheen tasosta, tavallisesti puheessa minä-sanana vaihteleva viittaussuhde ei aiheuta ongelmia, koska voimme konkreettisesti omin silmin nähdä sen, jonka suusta minä-sana tulee. Lejeune huomauttaa, että ongelmia ja mahdollisia minä-sanana väärinkäytöksiä tulee heti, jos kuulija ei näe minä-sanana lausujaa, esimerkiksi puhelimesta puhuttaessa tai oven takana. Kirjoitetussa kielessä ruumiillinen subjekti on aina poissa, ja juuri tämä houkuttelee epäilemään minämuodossa kirjoitetun kerronnan stabiiliutta. (Lejeune 1989, 8–11.)²²

Autofiktiossa minä jakautuminen ja sen peittelyn yritykset etualaistetaan ja tämän kautta epäillä omaelämäkerran projektin mahdollisuutta. Doubrovsky tarttuu minä-sanana sisältyvään vierauden mahdollisuuteen ja muotoilee perinteisen omaelämäkerran pyrkimyksenä olevan ”kielen kaikin resurssein täyttää kieliopillisen shifterin ’minä’ tyhjyyttä, niin että kaikkien mahdollisten minujen joukossa se voisi viitata vain minä-Montaigneen, minä-Rousseauhin” (Doubrovsky 1993, 27).

Autofiktioista tunnetuimpia on Roland Barthesin omaelämäkerta, jossa Barthes kirjoittaa: ”En sano ’aion kuvailla itseäni’ vaan ’kirjoitan tekstin ja kutsun sitä R.B:ksi’. Hylkään jäljittelyn (deskription) ja luotan nimeämiseen.” (Barthes 1993, 194.) Saman teoksen lukuohjeeksi tai motoksi Barthes asettaa seuraavan lausuman: ”Tätä kaikkea on tarkasteltava ikään kuin romaanihenkilön – tai mieluummin useamman romaanihenkilön – sanomana” (Barthes 1993, 205; vrt. Barthes 1994, motto).²³ Tämän jälkeen Barthes kommentoi omia ja sukulaistensa valokuvia, jotka tavallisesti nähdään dokumentteina olemassaolosta, ikään kuin puhuja todella olisi ruumiillisena paikalla. Näidenkin suhteen Barthes kuitenkin ihmettelee omaa yhteyttään kuvissa esitettyyn henkilöön: ”mutta en ikinä näyttänyt tuolta!” (Barthes 1994, kuvaliite). Lacanilainen itsestä vieraantuminen on yksi Barthesin tausta-ajatuksista: yhtenä kuvana onkin Barthes vauvana äitinsä sylissä ovaalinmuotoisessa kuvassa, joka näyttää peilikuvalta; kuvatekstinä ”peilivaihe” (mt.).

Tekstissä Barthes kirjoittaa itsestään välillä minämuodossa, välillä kolmannessa persoonassa. Lejeunen mukaan 1900-luvulla kirjoitetuissa omaelämäkertoissa, joissa viitataan omaelämäkerran päähenkilöön kolmatta persoonaa käyttäen – erityisesti jos tätä vaihdellaan minämuodon kanssa – halutaan tietoisesti kiinnittää huomio-

22 Benvenisten teoriasta suomeksi ja suomen kielen poikkeuksista Benvenisten esittämään Laitinen (1995); myös Veijola (1997).

23 Roland Barthesin teos on julkaistu omaelämäkertasarjassa, jossa kaikki teokset on nimetty samaan kaavaan ”x x:stä”. Barthesin voi nähdä kritisoivan koko sarjan perustaa, kun hän asettuu osaksi joukkoa ”vastahakoisena omaelämäkerturina” (Gasparini 2004, 86).

ta omaelämäkerran subjektin jakautuneisuuteen ja välimatkaan kertomisen hetken ja kokemisen hetken välillä. Lejeunen mukaan kolmannen persoonan käyttö minämuodon rinnalla omaelämäkerrassa on ennemminkin retorinen figuuri kuin esimerkki ”epäpersoonan” käytöstä.²⁴ Kolmas persoona tuo esiin jakautumisen, joka aina sisältyy ensimmäisen persoonan pronominiin. Lejeune muotoilee, että kolmannen persoonan käytön voi nähdä paluuna alkuperäiseen tilanteeseen, joka kestetään vain sillä verukkeella, että se nähdään figuurina. Erityisesti tässä Lejeunella voi nähdä viittauksen peilivaiheeseen, jonka tilanne määrittyy yksilön näkökulmasta lauseella ”se olen minä”. Kertojan äänen jakautuminen viittaa lisäksi muihin omaelämäkerrallisissa tekstissä näkyviin kuiluihin: kuiluun kertojan ja päähenkilön välillä sekä tekstissä oleviin aukkoihin, niihin asioihin, jotka on jätetty kertomatta. (Lejeune 1989, 32–35.)

Edellä kuvatun kaltaiseksi tulkitseen Saision trilogian vaihtelevan kerronta-aseman merkityksen. Jos siirrämme puheen Gerard Genetten käsitteille, joita Lejeunekin esseessään käyttää, Saision kertoja on välillä heterodiegeettisessä asemassa suhteessa päähenkilöön, välillä samastuu tähän homodiegeettisenä kertojana. Vai onko kyseessä autodiegeettinen kertoja, päähenkilö-kertoja, joksi ensisijaisesti omaelämäkerran kertojan ajatteli? Saision trilogiaan autodiegeettinen-käsite ei oikein sovi, kun tekstissä juuri kaikin tavoin yritetään tuoda esiin sitä, etteivät kertoja ja päähenkilö ole täysin samat, samasta nimestään huolimatta. Tähän viittaa itsestä puhuminen paitsi ensimmäisessä, myös kolmannessa persoonassa. (Vrt. Lejeune 1989, 5–6.)

Pienimmän yhteisen jaettavan aikuisen kirjailijan, ”Saision”, elämästä kertova kehyskertomus sopisi helposti perinteisen omaelämäkerrallisen kerronnan muottiin, jossa muistelija-kertoja asettuu ikään kuin hierarkkisesti ylempään asemaan, josta katselee nuorta itseään kuin Jumala taivaalta. Lapsi olisi tällöin se diegeettisen tason henkilöahmo, jota kertojankaltainen hahmo kuvaa – kolmannen persoonan käyttäminen silloin tätä kuvaamassa olisi konventionaalinen omaelämäkerran figuuri, jolla muistutetaan kertojan ja kuvattavan välimatkasta. Näin yksinkertaisesti ei *Pienimmän yhteisen jaettavan* kerronta kuitenkaan toimi. Sen sijaan kertojan asema nuoren minänsä suhteen on useammin homodiegeettinen kuin heterodiegeettinen ja samoin

24 Lejeunen ilmaisu kolmannesta persoonasta epäpersoonana perustuu Benvenisten ajatuksiin. Tällä puhetilanne on perustaltaan dialoginen: ”minä” ja ”sinä” puhuvat keskenään, joista kumpikin muuttuu vastavuoroisesti ”minäksi” ja toinen taas ”sinäksi”. Benvenistelle minä-pronomini on kuitenkin aina ensisijainen: ”minä” on transsendentti suhteessa ”sinään”, joka on aina ulkopuolinen. Kumpikaan ei silti voi olla olemassa ilman toistansa. Yksikön kolmas persoona ei sen sijaan voi luoda vastavuoroista suhdetta, ja sen kautta voi viitata esineeseen. Hän-pronominia voidaan käyttää puhuttelusanana vain kahdessa vastakkaisessa tapauksessa, joko sellaisen ihmisen tapauksessa, joka on kuin ihmistä suurempi (hänen majesteettinsa) tai jota pidetään ihmisarvoltaan niin alhaisena, ettei häntä tarvitse kohdella persoonana. (Benveniste 1971, 199–200; 224–230.) Lejeunen mukaan kolmatta persoonaa käytetään tyypillisesti hengellisissä omaelämäkertoissa, jossa itsen arvoa väheksytään Jumalan rinnalla. Toinen ääripää on Caesarin ”hallitsijakerronta”. (Lejeune 1989, 31.)

aikuista, kehyskertomuksen minää, kuvataan sekä homo- että heterodiegeettisestä asemasta.²⁵ Erityisesti aivan *Pienimmän yhteisen jaettavan* alussa aikuisuuden minä, väsyneenä ja kuumeessa, ”huojuu” (PYJ, 11) itsessään. Tämä näkyy kerronnassa, joka alkaa minämuodossa, mutta vaihtuu välillä häneksi. Kertoja huomaa tämän itsekkin. Tilanne kuvataan osana puhelinkeskustelua, jota kertoja lainaa:

Nyt en jaksaisi, hän ajattelee.

En tyttärenä. En tänään, en kuumeessa.

Miksi minä nyt taas ajattelen itseni häneksi, hän ajattelee.

Mä tulen huomenna käymään, sanon ja alennan ääneni vieläkin pehmeämmäksi.

– No tule.

– Tulisin jo tänään, mutta taitaa olla kuumetta vähäsen.

– Jaa. (– –)

– Huomiseen.

Hän laskee luurin kädestään ja katsoo keittiön ikkunasta pihalle. (PYJ, 12–13.)

Myös *Pienimmän yhteisen jaettavan* vahviten metafiktiivissä luvuissa kertojan asema päähenkilöön nähden vaihtelee. Zeppeliini-luku kerrotaan homodiegeettisesti; siinä päätetään kirjoittaa ”tämä kirja”. Intention lausuu julki itse minä, jota kukaan muu ei nyt tarkkaile. Sen sijaan Narkissoksen varjo -luvussa omaa kuvaansa tavoitteleva kirjailija nähdään heterodiegeettisen kertojan kautta – loogisesti, koska idea luvussa on kertoa kykenemättömyydestä asettua kirjoituksessa yksiin itsensä, kuvattavan, kanssa. ”Unen kirjoitus” kuvaa kirjailijahahmoa heterodiegeettisesti, kuten myös Unen värit -luku. Jälkimmäisessä kuvataan unennäkijää, joka on ensin lapsuuden tarinan tyttö mutta luvun lopussa kuvataan jo aikuisen, ”myöhäisessä keski-iässä” olevan päähenkilön unta. Näin tässä unessa nuoren tytön ja aikuisen naisen välille muodostuu selvä yhteys, mutta heitä katsova omaelämäkerrallinen kertoja onkin sitten joku toinen. Unen sanat -luvussa kertoja on homodiegeettinen: silloinko voi olla yhtä itsensä kanssa, jos ilmaisee itseään niin kuvallisesti, että merkitys hajoaa kielen monivitteisyyden voimasta?

Pienimmän yhteisen jaettavan kerrontatilanne, jossa näennäisesti hierarkkisesti ylimmän kerronnan tason – kerronnan nyt-hetken – ylle hahmottuu vielä ylimääräinen taso, rakentaa teoksen fiktiivisyyttä. Genetten mukaan omaelämäkerran ja romaanin ero on määritettävissä pääasiassa sen kautta, ovatko kertoja ja kirjailija yhtä

25 Homo- ja heterodiegeettinen kertoja ovat Gerard Genetten nimityksiä (1988, 244), jotka ovat myöhemmin saaneet selkokieleisempiä nimiä: homodiegeettinen kertoja tarkoittaa henkilökertojaa (Phelan 2005 ja Bal 1985), heterodiegeettinen taas ei-henkilökertojaa (Phelan 2005) eli tarinan ulkopuolista kertojaa (Bal 1985).

(omaelämäkerta) vai eivät (romaani) (Genette 1993, 70).²⁶ *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* kertomisen tason henkilöhahmo näyttää kirjailija-Saisiolta – kuten autofiktiolle sopiinkin – ja lukija helposti tekee oletuksen, että kertoja on yhtä kuin tekijä. Mutta kirjailijalta näyttävän kertojan yllä on vielä heterodiegeettisesti kerrotuissa kohdissa salaperäinen lisätaso, jonka äänen alkuperää ei voi jäljittää. Tässä salaperäisessä kertojassa tiivistyy Saision trilogian arvoitus, joka ei aukea koskaan: kuka lopulta on se, joka tämän kirjan kertoo?

Mikäli Saision trilogiaa vielä analysoi kertojan sijasta tekijyyden näkökulmasta, trilogian tekijään sopii Lejeunen määritelmään tekijästä: ”Tekijä ei ole mikä tahansa henkilö. Hän on henkilö, joka kirjoittaa ja julkaisee. Hän seisoo yhtä aikaa sekä tekstin ulkoisessa että sisäisessä maailmassa; hän on kytkös näiden kahden maailman välillä.” (Lejeune 1989, 11.) Saision tekijä on sekä tekstin sisäinen fiktiivinen hahmo että viittaa tekstin ulkopuolelta tunnettuun todelliseen kirjailijaan. Tekstin ulkoinen tekijä, jonka mielipiteitä voi lukea lehdistä, muuttuu fiktiivisemmäksi sen kautta, että hän on samastettavissa kirjan fiktiiviseksi määritettyyn hahmoon. Lukija alkaa epäillä – ainakin minä epäilen – voiko mitään, mitä Saisio sanoo kirjailijuuteensa liittyen, pitää totena.

Fiktiivisten kertomusten yhteydessä tekijän ja kertojan välille asetetaan sisäistekijän abstraktio, jolla pyritään pitämään erossa toisistaan tekijä ja tekstin kertoja. Usein sisäistekijä nähdään hyvin ruumiittomana hahmona, pelkkänä lukijan mielessään hahmottelemana tekstin merkitysten keskuksena (esim. Rimmon-Kenan 1993). *Pienimmän yhteisen jaettavan* kertojan ja kirjailijan suhde muistuttaa perusnarratologian abstraktion sijasta sisäistekijän lähtöpistettä, Wayne C. Boothin (1983, orig. 1961) alkuperäistä sisäistekijän käsitettä.

Booth määrittää sisäistekijäänsä toisin kuin myöhemmät sisäistekijän teoreetikot, siten että side kirjailijaan ei katkea. Booth määrittää sisäistekijäänsä puhumalla kirjailijan ”toisesta minästä” tai ”virkakirjoittajasta” (*official scribe*), joka rakentuu kirjoittaessa. Booth toisaalta jopa kirjoittaa, että jotkut kirjailijat ”löytävät itsensä kirjoittaessaan”. (Mt., 70–71.) Jukka Larssonin ja Eva Weinin Saisio on todella sanonut syntyneen kirjoittaessa, löytyneen kuin yllätyksenä (Saisio 1993, 2001).²⁷ Yllättäen Booth yhdistää sisäistekijän hahmonsa myös kertojaan. ”Puhelias”, kerrontaansa kommentoiva kertoja samastetaan Boothin mukaan implisiittiseen tekijään (mt., 71–72); erityisesti, jos kyseessä on ”itsereflektiivinen kertoja”, usein kirjailijahahmo, jonka Booth nimeää ”tekijän puhemieheksi” (mt., 215–218). Saision trilogiassa kertojahahmo asettuu nimeään myöten tekijän puhemieheksi ja hänen

26 Käytännössä asia ei ole yhtä selkeä, kuten Genette havainnollistaa yrittäessään määrittää hankalia tapauksia kaavansa kautta; lisäksi on olemassa muita merkkejä fiktionaalisuuden ja faktuaalisuuden eroista, kuten alaotsikot (mt., 76–83).

27 Larsson ja Weinin olivat myös varsinaisia ”virkakirjoittajia”, sillä heillä ei ollut muuta virkaa kuin luoda teoksensa, heitä ei konkreettisesti ollut teostensa ulkopuolella.

toiseksi minäkseen. Kuitenkin kyseessä on alter ego: tekstiin jää vielä mystinen heterodiegeettisen kertojan ääni, joka ei suoraan tarkennu kehenkään tekstissä kuvattuun henkilöön.

Vastavalossa kirjailijahahmosta ei rakennu yhtä täyteläistä henkilöä kuin *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* ja myöhemmin *Punaisessa erokirjassa*. *Pienimmästä yhteisestä jaettavasta* ja edelleen *Punaisesta erokirjasta* havaittavat yhteydet todelliseen kirjailijaan kulkevat kuitenkin mukana. Esimerkiksi Pirkon papan kuolinrepliikin kirjaimisen jälkeen kertoja huomauttaa: ”nämä sanat hän on siirtävä esikoisromaniinsa, sellaisinaan, kuolinvuoteella viruvan tätinsä suuhun, ja romaania seuranneeseen TV-elokuvaan myös. / Ja loppuikänsä hän on kiittävä TV-elokuvan ohjaajaa siitä, etteivät tämän repliikin alla soineet sentimentaaliset viulut.” (VV, 227.)

Omasta itsestä kertomisen akti tehdään korosteisesti osaksi *Vastavaloa* kirjaa siten, että kirjan alussa ja lopussa ollaan samassa tilanteessa: niityllä kello viisi aamulla, ylioppilasjuhlien jälkeen. Ensimmäisessä luvussa aikuinen minä katsoo niityllä olevaan nuorempaa minäänsä, puhuu itsestään minämuodossa ja tietää enemmän kuin nuori minänsä: on alkamassa vuosi 1968, ”Euroopan hullu vuosi” (– –) ”Vanha vallataan vasta syksyllä; kesällä mellakoidaan Pariisissa. (– –) Kolme luotia nukkuu pistoolin lippaassa, Rudi Dutschke sängyssään.” (VV, 5.) Homodiegeettinen kertoja on tässä kaikkietävä, hän tietää paitsi tulevaisuuden, myös vastaan tulevan tytön sisäiset tuntemukset: ”Hän on riisunut kenkensä, ja muistan, että aamukaste kohmetti jalat, joita vastaostetut kengät olivat painaneet koko illan” (mts.). Kertoja tietää myös menneen itsensä heikkoudet: ”Hän tarkkailee itseään liikaa ja kärsii siitä” (VV, 6). Sitten nuori minä seisoo yhtäkkiä myöhemmän minänsä edessä, mutta ei näe tätä. Myöhempää minää, elämäntarinan kertojaa, ei nuorelle minälle vielä ole olemassa eikä kertoja haluaisi nuoren minän häntä edes näkevän; hän ei tahdo jäädä nuoren tytön ”armottoman katseen arvioitavaksi” (VV, 7). Aikuinen minä ennakoi, ettei tarkkailun tunne katoa mihinkään.

Kirjan lopussa sama tilanne kuvataan uudelleen. Aikuisen kertojan asema tarkkailtavana korostuu sillä, että homodiegeettisenä kertojana on nuorempi minä, joka tarkkailee vanhempaa itseään, puhuttelee tätä kolmannessa persoonassa. Epärealistinen käänne, nuori tyttö tarkkailemassa itseään aikuisena, korostaa kerrotun fiktiivisyyttä. Nuori minä jopa tietää vanhemman minänsä ajatukset, joka kertojan mukaan haluaisi yhteyden nuoren minänsä kanssa. ”Mutta kesä, joka on vasta alkamassa, ja ne kolmekymmentäkaksi kesää, jotka erottavat minut hänestä, hänet minusta, kuuluvat minulle” (VV, 252). Eri-ikäiset minät ohittavat toisensa. Vain kädet hipaisevat toisiaan, ja nuori minä säikähtää: ”hänen kätensä on kuiva, jo rypistynyt, niin kuin puoliksi sulanut muovi” (mts). Nuori minä pakenee: ”Menen. En katso taakseni.” (Mts.) Eri-ikäisten minuuksien välille on muodostunut hauras yhteys. Lisäksi kummankin kaikkietävyys toisen minän asioista rakentaa yhteyden heidän välilleen. Nuoremman minän kyky tuntea se minä, joka ei vielä ole edes olemassa, kääntää ympäri ajatuksen,

että oman elämän hahmotus olisi mahdollista vain jälkikäteisesti. Voisiko nuorempi minä syntyä sittenkin itseksensä, ilman että vanhempi minä kaivertaa hänet esiin?

Muutoin *Vastavalossa* aikuinen minä jää taustalle. Kertovan minän, ”Saision”, ja kokevan minän, ”Pirkon” jakoa vastaava halkeama syntyy tarinaan oppikoululaisen tarinan ja saman tytön ylioppilaskesän tarinan välille; jälkimmäisen tarina jatkaa kronologisesti kertoen kehyskertomuksen ylioppilasjuhlan jälkeisestä ajasta. *Vastavalossa* ylioppilaskesän tarina on kuvattu heterodiegeettisen kertojan näkökulmasta, joka pysyttelee näkymättömissä kerronnan taustalla. Kerronnan näkökulma siis pysyy samana kuin alun prologinomaisessa luvussa. Oppikoululaisen tarina taas on pääosin homodiegeettisen kertojan kuvaama ja saa näin loogisen lopetuksensa kehyskertomuksen jälkimmäisessä osassa.

Kohosteisissa, tunteenomaisissa kohdissa kertomistilanne muuttuu ulkopuoliseksi, kuten *Vastavalon* lopussa, kun Pirkko havaitsee isän ja äidin haaveilevan jo muu-
tosta kotiin, jossa hänellä ei olisi enää tilaa (VV, 232). Heterodiegeettistä näkökulmaa käytetään myös kuvaamaan nuoren Pirkon roolinottoa, kuten luvussa *Takaisinmaksu*, joka alkaa ulkopuolisen kertojan kuvauksella Pirkon samastumisesta Dostojevskin ja Kazantzakisin jylhiin kuvauksiin uskonnollisen armon etsimisestä, jota seuraa tytön samaan tyyliin kirjoittama mahtipontinen runo (VV, 207). Välin taas heterodiegeettistä kerrontaa käytetään luomaan ikään kuin draaman kohtaus, kuten kuvauksessa Pirkon ja hänen isänsä väittelystä Jumalan olemassaolosta (VV, 161–163). *Vastavalossa* Pirkko tutustuukin ystävänsä Marian kautta Brehtiin, joka ohjasi näyttelijöitään harjoittelemaan ilmaisun vieraannuttamista ajattelemalla itsensä kolmannen persoonan rooliin (Brecht 1954, 84–87).²⁸

Oppikoululaisen tarinassa kertojan metafiktiiviset täsmennykset erottuvat usein päähenkilön elämää kuvaavasta kerronnasta heterodiegeettisyydellään. Joissakin kohdissa nuoreen sankariin viittaava homodiegeettinen kerronta laajenee koskemaan kertojankin aikaa. Esimerkiksi kun kuvataan Pirkon innostumista kirjoittamisesta:

Lauseet ovat minunkin leikkikalujani. [Aivan kuten ne näyttävät olevan opettajan.]
Minäkin haluan oppia heittelemään tekstiini pisteitä ja pilkkuja kuin esteitä radalle, jota hevonen kiertää, ja nähdä, miten hevonen ponnahtaa niiden yli sulavasti tai säikykynä kieltäytyy hyppäämästä mahdottoman esteen yli.
Minäkin haluan oppia, miten alistamalla ja silpomalla, erottamalla väkivaltaisesti lauseita toisistaan ja yhtä väkivaltaisesti yhdistämällä niitä uusiin, voi paperille viillellä siivuja todellisuudesta.

28 Brecht ei vain ohjannut näyttelijöitä ajattelemaan itsensä kuin kolmannessa persoonassa kuvatuiksi hahmoiksi vaan myös itse kirjoitti kolmannessa persoonassa itsestään (Brecht 1991, 50–52). Lejeune avaa Brechtin näyttelijäntyön esimerkillä esseensä, jossa hän analysoi heterodiegeettisen kerronnan merkitystä omaelämäkerrassa – siinä missä näyttelijät, myös omaelämäkerran kirjoittajat näyttelevät (Lejeune 1989, 31).

Todellisuutta ei ole, sellaisenaan. Sen olen hämäästi tajunnut jo kahdeksanvuotiaana, kun olen kirjoittanut ensimmäisen lauseeni todellisuudesta. (VV, 126.)

Esimerkissä kokijana näyttää ensin olevan nuori tyttö, joka kuvaa lauseita leikkikaluna ja esteiden yli ponnistavana hevosena. Mutta kohta näkökulma liikkuu kohti vanhempaa minää, sillä eivät kai alistaminen, silpominen ja todellisuuden viiltely ole asioita, joita ensin leikkikaluja ajatellut tyttö miettisi. Viimeiset kaksi virkettä siirtyvät yhä selvemmin tapahtumaa kommentoivan kertojan perspektiiviin. Muutosta kertojan asemassa ei tapahdu, tässä kohdin Pirkko ja ”Saisio” ovat ikään kuin yhtä. Kohta heidät voidaan taas metakommenteissa irrottaa toisistaan. Tämäkin kohta jatkua toteamuksilla, jotka ovat taas omiaan erottamaan eriaikaiset minät toisistaan:

Todellisuus on lause, jonka kirjoitan.

Se ei voi tuhoutumatta palata lähtökohtaansa, niin kuin nuoli ei palaa jouseen eikä virta tavoita kiveä, jonka se on jo ohittanut. (Kirjoitin vahingossa? Ruutusotilaan oikean nimen äskeiseen lauseeseen?)

Se voi vain liittoutua kaltaistensa kanssa ja väittää olevansa heijastus lähtökohdastaan ja lähtökohta itsekin. (VV, 126.)

Kertoja muokkaa oman versionsa Herakleitoksen lausumasta samaan virtaan astumisen mahdottomuudesta. Lauseiden avulla voi esittää päästävän takaisin menneeseen, mutta kysymys on vain illuusiosta. Tässäkin metafiktiivisessä kommentissa sen näkökulman määrittäminen on ambivalenttia. Kerronnassa ikään kuin annetaan ymmärtää, että nuori Pirkko ajattelee tässä näin – illuusio tulee siitä, kun ensin on kuvattu hänen intoutumistaan opettajan sanoista, kesken kirjoitusharjoitusten. Minämuoto on omiaan vahvistamaan tulkintaa, koska tavallisesti kokeva minä kuvataan oppikoululaisen tarinassa minämuodossa. Jälleen tulee kuitenkin selväksi, että kohdan on pakko koskea kirjoittamisen hetkeä, nuori tyttö ei voisi ajatella näin. Samassa kohdassa yhtä aikaa lausuman merkityksen tasolla väitetään, ettei voi päästä takaisin lähtökohtaan, samalla konkreettisesti näytetään, miten sanojen avulla voi antaa sen illuusion, että paluu olisi mahdollinen.

Lainauksessa näkyy myös vihjaus toisenlaiseen vierauden elementtiin, joka on yksi vaikuttaja omaelämäkerrallisen tarinan fiktiivisyydessä. Vaikka juuri on kuvattu, miten Pirkko unelmoi pääsevänsä lauseiden hallitsijaksi ja pilkkojaksi, saman tien tekstiin väitetään pujahtavan vahingossa piilotettu todellinen nimi, Ruutusotilaan eli Pirkon äidinkielenopettajan oikea nimi. Tiedostamaton on yksi osa vierauden tuottamista. Samalla vihjaus piilotetusta todellisesta nimestä suuntautuu lukijaa kohti, oletukseksi hänen uteliaisuudestaan tekstin referentiaalista taustaa kohtaan: Alanko nyt pohtia, mikä noista sanoista voisi sopia ihmisen nimeksi, sukunimeksi? Kivi? Virta?

Punaisessa erokirjassa kerronta toimii taas eri tavoin. Verrattuna trilogian aiempiin osiin sen kerrontatilanne on ikään kuin kesyntyntynyt: nyt menneisyyden tarinat – niin

opiskelijatyön kuin juuri äidiksi tulleen nuoren naisenkin – kerrotaan heterodiegeettisestä asemasta, kun taas kerronnan nyt-hetkeen viittaavat kohdat kerrotaan homodiegeettisesti. Tämä on pääsääntö, jota jälleen silloin tällöin rikotaan.

Kertoja esimerkiksi kommentoi nuoruuden tarinaa usein sulkeissa, täsmentäen jotakin kohtaa tai painottaen sen merkitystä viitaten samalla kertomisen tilanteeseen, kuten seuraavassa:

Tämä on aikaa ennen Bloody Marya (jota hän oppi juomaan klovnisilmäisen kanssa viimeisillä rahoillaan) ja aikaa ennen tartarpihvejä. (Kosmoksen Leijonankäpälä: raastetun lihan keskellä munakeltuainen, mätää ja kaprista. Vesi kierteleä vallattomana suussani kirjoittaessani näitä rivejä.) (PE, 24.)

Joskus sulkeissa kuvataan menneen minän salattuja ajatuksia, joita hän ei halua tuoda esiin kokemassaan tilanteessa. Näin esimerkiksi silloin, kun Pirkko joutuu katsomaan sivusta, miten hänen ihastuksensa Havva päätyy kohta erään lentäjäpojan rakastattareksi. Kertoja kuvaa Pirkkoa: ”Hän luulee tekevänsä brechtiläisiä havaintoja lentäjän henkilöstä ja unohtaa, että havainnon kohde on itsekin havainnon tekijä. (Olen hätäntynyt Havvan hermostuttavasta läsnäolosta ja siksi hajamielinen. Havaintoni lentäjästä ovat jyrkkiä ja epäoikeudenmukaisia.) (PE, 153.) Tässä on yksi useista maininnoista, joissa sanotaan suoraan, että tarkkailija ja tarkkailtava ovat toistensa kanssa vaihdettavia – kukaan ei voi olla pelkästään hallitsevassa asemassa.

1.4 ...ja jakautunut mieli

Edellisessä analyysissä luen kerrontatilannetta oikeastaan kuin piru *Raamattua*, kun mutkistan sen analysoimalla sitä kieli- ja kirjallisuustieteen käsittein. *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* annetaan heti ensimmäisellä sivulla temaattinen selitys päähenkilön itseä koskevan kerronnan etäännyttämiseen. Sama kuvaus toistuu vielä romaanin lopussa, jotta lukija varmasti sen muistaisi. Toistuva elementti luo vastaavanlaisen kehysten *Pienimmälle yhteiselle jaettavalle* kuin *Vastavalon* minuuden peilikuvaksi hahmottuva kehyskertomus.

Olin kahdeksanvuotias, kun se tapahtui ensimmäisen kerran.

Oli marraskuu, aamu.

Katu oli musta ja kiiltävä. se turposi räntäisten märkien ikkunoiden takana.

Näen itseni ikkunasta, Olin pullea ja pahantuulinen. (– –)

Ja silloin se tapahtui ensimmäisen kerran.

Kirjoitin mielessäni lauseen: Hän ei halunnut herätä.

Korjasin lauseen: Hän ei olisi vielä halunnut herätä.

Liitin lauseeseen toisen: Hän oli liian väsynyt mennäkseen kouluun.

Paransin toisen lauseen: Hän oli aivan, aivan liian väsynyt mennäkseen kouluun.

Katsoin voitonriemuksena isää, joka luki paitahihassillaan Työkansan Sanomia ja joi mustaa kahvia.

Äiti levitti eteisen peilin edessä punaa huuliltaan poskipäihin ja hyräili Iltaa Redillä.

Kumpikaan ei huomannut, että minusta oli tullut hän, jatkuvan tarkkailun alainen. (PYJ, 4–5).

Jakautumiskuvaus yhdistyy itsestä kertomisen problematiikkaan sekä yksilön kehityksen psykoanalyttiseen ymmärrykseen. Kuvauksessa Pirkko havaitsee itsessään jaon, johon Lejeune pyytää kiinnittämään huomiota omaelämäkerrallisen kerronnan yhteydessä. Tässä Pirkko nimenomaisesti kuvaa omaa itseään mielessään – tai yhtäkkiä havaitsee, että voi sen tehdä. Kyky itsen kuvaamiseen – ja sen mahdollistavaan jakautumiseen – tapahtuu ikkunasta heijastuvan oman kuvan innoittamana. Kohtaus on rinnastettavissa myös Lacanin ajatukseen peilivaiheesta, jossa kyky itsen hahmotamiseen onnistuu ensin kuvan ja sen tunnistamisen kautta. Tapahtuma sijoitetaan yksilönkehityksen osaksi, koska äiti ja isä ovat kohtauksen taustalla. Eroamista symbioosista kuvaa sekin, että äiti ja isä eivät huomaa mitään, Pirkko kokee jotakin aivan omaa, yksilöllistä.

Jakautumiskokemuksessa Pirkko tuntee itsensä ”voitonriemuiseksi” (PYJ, 6) erityisesti suhteessa isään. Tunteeko Pirkko saavansa oman elämänsä haltuun isältään, kun hän asettuu itse tarkkailijaksi, sen sijaan että vain isä olisi tarkkailijan ja määrittäjän paikalla? Näin voi kuvitella, mutta siinä näkyy sama illusorisuus, joka on osa oman itsen rajojen näkemistä heijastuksesta, sen sijaan että ne tuntisi omassa itsessään. Kieleen astumisen kohdalla illusio hallinnasta näkyy siinä, että Pirkko kirjoittaa yhä uudelleen omasta olemuksestaan. Tarvitaan aina uusi yritys kuvata omaa itseä, edellinen jää aina jollakin tavalla epäkelvoksi. Kun kohtaus toistetaan lähes samanlaisena kirjan lopussa, se liittyy kirjailijuuden kehitykseen. Pirkko ymmärtää siinä, että samalla tavalla kuin hän voi kuvata sanoilla itseään kuin toista, hän voi kuvata myös konkreettisesti toista sanoilla. Sekä alun että lopun jakautumiskuvausta yhdistää jakautumisen merkitys lapsen pääsyyllä osaksi kielen resursseja.

Kaikkítietävän kertojan kautta voi pyrkiä saamaan maailman hallintaan, toisin kuin kaoottisessa elämässä oikeasti tapahtuu.²⁹ Nuori Pirkko luulee vielä pystyvänsä

29 Saisio on kuvannut kokevansa trilogiassaan kuvaamaa minuuden jakautumista oikeastikin. ”Hänmuotoinen monologi” kaikuu hänen mielessään vaihtuen muodoltaan iän karttuessa. Alkuaan monologi oli kuin kaikkítietävän kertojan puhetta, mutta vuosien varrella se on muuttunut subjektiivisemmaksi. (Saisio 2001, 348.)

hallitsemaan merkityksiä, itseään, maailmaakin, epäröinti alkaa vasta myöhemmin. *Pienimmän yhteisen jaettavan* erityisen ripeä kertoja-asemien vaihtelu myöhempiin trilogian osiin verrattuna asettuu myös kontrastiksi sille lapsuuden harhakuvalle, että ihminen voisi ongelmatta hallita kielen ja sen myötä myös itsensä. ”Saisio” jo tietää lapsuuden uskon luonteen mutta kuvaa sitä nostalgisesti: ”jostakin syystä hän sokeasti uskoo omiin voimiinsa, joita hän ei vielä tunne, mutta joiden hän tuntee olevan väistämättä jo puhkeamassa: kykyyn muuttaa vanhuus nuoruudeksi, pettymys onneksi, rahattomuus rahaksi” (PYJ, 151). Narkissoksen varjo -luvun epäuskossa sanojen kykyyn kuvata kerrottua näkyy aikuisen kertojan illuusion menetys. Luvussa toistuvat samat motiivit kuin kirjan aloittavassakin jakautumisessa: itsen heijastus sekä pyrkimys kuvata todellisuuden ilmiötä sanoilla. Mutta se, mikä pienelle lapselle oli itsestään selvää ja helppoa, aiheuttaa ahdistusta vanhemmalle minälle. Uimaanmenokohtauksessa ”Saisio” ikään kuin lähtee tavoittamaan itsensä kuvajaista vedestä samalla tapaa kuin hän lapsuudessa näki sen ikkunan heijastumasta, mutta enää omaa kuvaa ei näy. *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* oman elämän kertominen on uhkarohkea tehtävä, johon uskaltautuakseen on palattava menneisyyden omnipotenssin aikoihin.

Kello on Narkissoksen varjo -luvussa viisi aamulla, aurinko on vasta nousemassa. Kello viisi aamulla ja auringon nousun aika on trilogiassa vihje tärkeästä metafiktiivisestä kohdasta: *Vastavalon* kehyskertomuksessa aurinko on vasta nousemassa ja samoin *Punaisessa erokirjassa* aikaisempi versio kirjasta katoaa juuri kun aurinko on nousemassa; sulkeissa kertoja täsmentää kellon olevan viisi (PE, 15–16). Aamuvarhainen on konventionaalinen kuva uudelle alulle, jolla metafiktiivisissä luvuissa korostetaan kirjoittamisen uutta luovaa tehtävää. Ehkä kerrotaan menneestä, mutta kirjoittamisessa muodostuva minä ei ole suoraan samastettavissa menneeseen vaan luodaan aina uudelleen.

Kirjoittaminen on Saision trilogiassa osin hallittua kertomuksen rakentamista, osin tiedostamattoman toimintaa. *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* metafiktiivisissä luvuissa korostuu ”tämän kirjan kirjoittamisen” prosessin tiedostamattomat osat. Jo lukujen nimet ”Unen kirjoitus” (PYJ, 35–36), ”Unen värit” (PYJ, 71–77) sekä ”Unen sanat” (PYJ, 241–244) korostavat kirjoittamisen yhteyttä uneen, tiedostamattomaan.

Zeppeliini-luku (PYJ, 137–140) eroaa nimeltään edellisistä, vaikka siinäkin kuvataan unta. Se sijoittuu kirjailijan isän kuoleman jälkeiseen aikaan. Kirjailija näkee unen, jossa hän pääsee katsomaan lampeen haaksirikkoutuneen zeppeliinin sisälle, josta löytyy jos jonkinlaista tavaraa, myös lipasto, jonka lukemattomat laatikot ovat tyhjiä. Sen havaitsemisen jälkeen unennäkijä nousee pois ilmalaivasta. Kun hän herää, hän muistaa isänsä kuolleen. ”Päätän kirjoittaa tämän kirjan”, luku loppuu (PYJ, 140). Tässäkin luvussa lampi on läsnä muistuttamassa itsen peilailuista, laatikosto tyhjine laatikoineen muistuttaa elämän salaisuuksista – kaipaavatko ne täyttäjää, jotakuta, joka kirjoittaa ne täysiksi?

Unen kirjoitus -luvussa kertoja puolestaan näkee unen, joka pelottaa hänet pitkäksi aikaa kirjoittamasta ”tätä kirjaa”. Unen värit -luvusta kirjoitan enemmän myöhemmin: se nimittäin rakentaa kokonaisuutta trilogian osien välille, ennakoii tulevien trilogian osien teemoja. Unen sanat -luku taas luonnehtii yleisemmin *Pienimmän yhteisen jaettavan* ja muidenkin trilogian osien kirjoittamisen tiedostamatonta luonnetta. Sen symbolinen ilmaisutapa kertoo itsessään omaa tarinaansa: yhtä vähän kuin tämän luvun merkitystä, pystyy lukija täysin vangitsemaan koko trilogian moneen suuntaan versovan symboliikan merkityksiä. Unen sanat -luvun merkitys onkin ensisijaisesti kuvata kirjoittamisen mystisyyttä.

Metafiktiiviset luvut luovat tunnetta, että lukija lukee tekstiä, jota kirjailija on kirjoittamassa nyt, aivan kuin välissä ei olisi minkäänlaista sensuuria tai muokkausta. Unikuvastollaan luvut viestittävät tarkemmin, minkätyyppinen prosessi trilogiassa kuvattu omaelämäkerrallinen kirjoittaminen on. Kirjan kirjoittamisen aloittamisesta voidaan päättää tietoisesti, mutta varsinaiseen kirjoittamiseen vaikuttavat tiedostamattomat impulssit. Psykoanalyttinen diskurssi värjää koko trilogian niin kirjoittamisen kuvauksissa kuin myös päähenkilön kehityksen kuvauksessa. Kun viittaukset tiedostamattomaan ovat osa kirjoittamisen kuvausta, muuntuu omaelämäkerrallinen totuus omanlaisekseen. Psykoanalyttinen itsen kirjoittaminen on aina täynnä tiedostamatonta sensuuria ja oman elämän totuus kieroutuu torjunnan vaikutuksesta. Voisi jopa kysyä, onko omaelämäkerrallisen kertomuksen omaelämäkerrallisuuden kieltäminen sellainen ehdoton kieltä, joka tulkitsijan on käännettävä toisin päin: kyllä, juuri omaelämäkerran olen kirjoittanut (vrt. Freud 2005, 183–187). Lukija joutuu analyttikon asemaan luodessaan oman kertomuksensa lukemastaan ”tunnustuksesta”. Mutta onko lukija pätevä analyttikko? Kertomuksen tulkinnessa toimii transferenssi: onko lukijan tulkinnessaan hahmottamassa kirjoittajan totuutta vai onko tulkinnessa lopulta kyse lukijan oman elämän totuudesta?

Psykoanalyttinen kehikko tukee *Pienimmän yhteisen jaettavan* romaani-määrettä, koska omasta itsestään kertova ei koskaan kerro totuutta yksiselitteisesti, ainakaan kipeistä asioista. Intention kysymys omaelämäkerran tapauksessa on monitahoinen. Minän kertominen on valhetta – mikäli pyrkii intentionaalisesti kertomaan totuuden. Sen sijaan totuus tulee esille lipsahduksissa, unissa, sanomatta jättämisissä.

Dobrovsky tekee autofiktiossaan itselleen tietynlaista psykoanalyysiä: kirjoitus saa siinä paljastaa kirjoittajalle totuuden hänen psyykestään, kun kirjoittaja itse ei siihen pysty. Dobrovskyn kanssa samoihin aikoihin on John Sturrock kirjoittanut ”uuden mallin omaelämäkerturista”, joka irtautuu pyrkimyksestä tavoittaa referentiaalista totuutta itsestään ja sen sijaan lähtee etsimään omaelämäkerralleen psyykkisesti uskottavaa muotoa. Sturrock ehdottaa malliksi psykoanalyttisen terapiaistunnon käytäntöä, jossa kronologisen ja koherentin kertomuksen sijasta annetaan tekstille lupa seurata mielen assosiaatioita. Hänen mukaansa vaatimus omaelämäkerran kronologisuudesta ja koherenssista johtuu siitä, että omaelämäkerta on samastettu

biografiaan, joka on historiankirjoituksen yksi laji. Elämäkerturi kirjoittaa yksilön historiallisen tarinan ja on oikein, että hän noudattaa historiantutkimuksen ihanteita. Hän kuvaa ulkoapäin kohdettaan kuin mitä tahansa objektia. Mutta omaelämäkerran erityisyys on sen mahdollisuudessa kuvata yksilöä sisältäpäin. Lisäksi omaelämäkerran kirjoittaja kuvaa itseään aina nykyisyyden näkökulmasta, mikä tarkoittaa sitä, että omaelämäkerralle on luonnollista liikkua kronologisen etenemisen sijasta edestakaisin ajassa, menneestä nykyisyyteen ja taas menneeseen. Kirjoittamisen prosessissa olisi hyvä ottaa mallia psykoanalyysistä, jossa menneisyys paljastuu sen mukaan, mitä nykyisyys vaatii. (Sturrock 1977.)

Saision mukaan *Pienin yhteinen jaettava* ei ole muistelmateos. ”Teokseni eroaa muistelmista sekä aiheeltaan että rakenteeltaan.” (Haapanen 1998.) Muistelmateoksen Saision yhdistää ”historialliseen teokseen”, jolle ominaista olisi kronologinen eteneminen. Kun kronologia rikotaan, kyseessä on tärkeä taiteellinen ratkaisu, joka luo uusia merkityksiä, ”osin tiedostettuja, osin tiedostamattomia”. (Mt.) Saision ei siis nosta esille rikutun kronologian yhteyttä psyyken kuvauksen totuudellisuuteen, sen sijaan kyse on taideteoksen toiminnasta ennen muuta lukijan näkökulmasta. Rikkomalla kronologia lukija aktivoidaan ajattelemaan: ”Viime kädessä merkitys syntyy tasojen yhteentörmäyksestä lukijan päässä” (mt.).³⁰

Sturrockin näkemykseen uudesta omaelämäkerrasta Saision tekstillä on yhteyksiä. Koko trilogia lähtee liikkeelle nykyisyydestä ja jokaisen osan alussa tuodaan esiin kirjoittamisen hetki. Samoin jokaisen osan lopussa palataan kirjoittamisen hetkeen; välillä liikutaan edestakaisin menneen ja nykyisyyden välillä.

Pienimmässä yhteisessä jaettavassa kuvataan aikuisen kirjailijahahmon joutuvan isänsä kuoleman jälkeen etsimään syitä sille, miksi hänestä tuli sellainen kuin tuli. Kirjoitushetkessä kertojan mieleen alkaa yhtäkkiä kuin tulvimalla nousta ahdistavia muistoja. Muistojen pohja on tiedostamattomassa ”mieleni pohjalietteessä” (PYJ, 228). Ja mitä hän siellä näkee:

Kovat silmät; vähättelevät silmät.

Vaativat, nauravat, uhkaavat, pilkalliset silmät.

Silmät, joiden siniharmaa väri vaihtuu mustaksi ja julmaksi kaukana yläpuolellani, sillä minä olen pieni vielä, niin hirveän pieni sen rinnalla, jonka silmät haastavat minua

30 *Helsingin Sanomissa* Antti Majander kirjoitti *Punaisen erokirjan* ”kieliopista” näin: ”Muistista Pirkko Saision Punaisessa erokirjassa on kysymys, haalistumisesta, muuttumisesta, katoamisesta – sekä juuri menetysten pysyvyydestä. Sillä kaikesta jää jälki, halusi tai ei. Saision jäljitystyö ei kuitenkaan johda muistelmiin, sillä muistelmat tapaavat koostua kokonaisista lauseista, ehjistä ajatuskaarista ja kohtauksista, syiden ja seurausten rakennelmista. Jos yrittää luoda menneestä sanallisen toisinnon, tulee samalla rakentaneeksi virallistettua historiaa, eikä sellainen projekti sovi Saision kielioppiin.” (Majander 2003.)

Majander on todella Saision ajatusten jäljillä – samalla hän tulee ilmaisseeksi tottuneestakin lukijasta löytyvän mitä perinteisimmän käsityksen ”muistelmatekstistä” – vaikka suomalaissakin kirjallisuudessa perinteistä muistelman rakennetta on hajotettu jo kauan sitten, esimerkiksi Paavo Haavikon muistelmasarjassa.

loputtomaan pärjäämiseen, tottelemiseen, taisteluun.

– Kun mitään ei kelvannut koskaan, kuulen suustani purkautuvan valituksen. – Kun mikään ei ollut koskaan tarpeeksi, ei mikään, ei ikinä. (PY), 228.)

Kertoja näkee tilanteessa itsensä kahtiajakautuneena Valittajaan ja Ilkkujaan. Valittaja tuntuu olevan se, joka kritiikittömästi poimii esille mieleensä tulevia muistoja: ”joka levittää aamuyön tunteina ämpärikaupalla todistusaineistoa Kaijan [kuuntelijan] myötätuntoisten silmien eteen” (mts.). Ilkkuja taas on rationaalinen puoli minästä, joka jälkimoderniin tapaan kyseenalaistaa moiset yksinkertaistukset: ”Hyvä, hyvä, jatka pois, ilkkuu Ilkkuja. – Menee aivan oppikirjojen mukaan! Dominoivan isän tyttärestä kasvaa kapinallinen, jolle mikään Ei ei riitä!” Ja edelleen: Hyvä, hyvä! Isä ei hyväksy tytärtään tyttönä, ja tästä kasvaa homoseksuaali! Loistavaa!” Kun Valittaja yhäkin jatkaa, Ilkkuja panee paremmaksi: ” – Niin sitä pitää! Dominoiva isä halveksii haaveellisen tyttärensä taipumuksia, ja tyttärestä tulee taiteilija, joka ostaa isän hyväksymistä kaikilla taiteen saroilla otsa hiessä, kyltymättömänä, nälkäisenä, masennusherkkänä!” (Mts.)

Sturrockin mukaan omaelämäkerralle sen psykoanalyttisessä muodossa on ominaista, että kirjoittaminen on oman itsen analyysiä. Kirjoittaja muuttuu kirjoittamisensa myötä eikä suinkaan kuvaa valmista yksilöä, joka olisi silloin kuin elämäkerturin kuollut kohde. Omaelämäkerturi elää kirjoittaessaankin, ja kun hän pääsee kirjoittamisensa loppuun, voi hän itsekin yllättyä kirjoituksen tuloksesta. (Sturrock 1977, 56–62.) Saision trilogiassa näkyy muutos sen edetessä. Esimerkki edellä sijoittuu aikaan isän juuri kuoltua, ennen kuin ”Saisio” on aloittanut kirjoittamaan tästä. Kaksi täysin vastakkaista ääntä kertojan mielessä kuvaavat isän vaikutusta hänen elämäänsä, minkä jälkeen hänen on lähdettävä selvittämään isä–tytär-suhdetta. *Pienimmän yhteisen jaettavan* kronologian ”epäloogisuudesta” kertoo se, että kohta sijoittuu romaanin loppupuolelle. Lukijalle ikään kuin annetaan tässä käsky pohdita, miten hän näkee edellä kerrotun lapsuuden tarinan suhteessa aikuisen kirjailijan tuntemuksiin isästään. Muutos näkyy erityisen selvästi muuttuvassa asenteessa, joka kertojalla on kuvattavaansa.

Jos *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* sekä aikuinen kertoja että hänen nuorempi minänsä ovat yhtä lailla välillä ulkopuolisen kertojan hahmottamia, välillä sisältäpäin nähtyjä, on *Punaisessa erokirjassa* kertojan välimatka kuvattavaansa vakiintunut. *Punaisessa erokirjassa* kertoja pysyy minänä ja kommentoi sulkeissa tietävän oloisesta nuoremman minänsä edesottamuksia, tekee tarkennuksia, korjaa ja osoittaa auktoriteettiaan. Vain muutamassa, emotionaalisesti erityisen kohosteisessa kohdassa kertoja ei ole osata päättää, asettuuko hän minäksi omiin nahkoihinsa vai etääntykö sittenkin häneksi. Selvästi muutos on tapahtunut: merkitseekö se kertojan kasvanutta ymmärrystä omasta itsestään? Ilmaiseeko ilmaisutavan muutos minuuden asettumista aikaisempaa tiiviimmin paikoilleen, siitä huolimatta, että *Punaisen erokirjan* lopussa kirjailija-kertoja joutuu yhäkin lähtemään liikkeelle? Onko kertomisen projekti

”parantanut” psykoottisen kertojan, joka *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* jatkuvasti häilyy asemassaan, nähden itsensä välin minänä ja välin hänenä, toisena?

1.5 Autofiktio pakotienä, autofiktio uhkapelinä

Michel Foucault suhtautui psykoanalyysiin kriittisesti, koska hän näki psykoanalyysin osana normaalistavaa biovaltaa. Totuus tunnustuksesta, eli laajasti nähtynä oman elämän totuudesta, ei ole koskaan tunnustajalla itsellään, vaan tunnustuksen vastaanottaja pyrkii ottamaan sen haltuunsa. Omaelämäkerta on ylipäänsä ongelmallinen laji siksi, että siinä subjektia pyritään tulkitsemaan ja arvioimaan. Lejeune huomauttaa, että omaelämäkerraksi määritetyn teoksen kohdalla lukijat alkavat verrata päähenkilöä todellisuuden malliin löytääkseen eroja, virheitä tai valheita kuvauksesta. Romanin ollessa kyseessä taas lukijat etsivät yhteyksiä todellisen kirjailijan elämän ja fiktiivisen päähenkilön väliltä (Lejeune 1989, 14).

Autofiktio pyrkii välttämään lukijoiden lopullisen tuomion jäämällä kahden lajin väliin. Tämä on myös puolustuskeino, joka on tarpeellinen tekstissä, jossa käytetään hyväksi psykoanalyttistä kuvastoa. Doubrovsky itse esittää autofiktionsa olevan tarkoituksellista kieltäytymistä tulemasta lukijan omistamaksi, lukija ei saa luulla pystyvänsä asettumaan autofiktion kertojan paikalle omistamaan tämän totuuden. Doubrovsky vertaa kamppailua oikeasta merkityksestä Eroksen ja Thanatoksen, kuoleman ja elämän, väliseen taisteluun. Doubrovskyn konkreettinen esimerkki on psykoanalyttikon vastaanotolta, jossa potilas ja analyttikko taistelevat siitä, kummalla on hallussaan totuus analysoitavan elämän merkityksestä. Autofiktio on Doubrovskylle psykoanalyysiä tekstin toiminnan kautta, jolloin taistelu minän totuudesta käydään tekstissä, eikä taisteluun ole lopullista ratkaisua. Minän totuuden ratkeamattomuudessa on sen myyttisyys: myytti astuu minän tilalle kuvaamaan hänen totuuttaan siksi, että myytin ominaisuus on ratkaisemattomuus. (Doubrovsky 1993, 37–42.)

Omaelämäkerran nimeäminen romaaniksi on uhkapeliä kirjailijan kannalta, siitä huolimatta, että kirjallisuusteoreetikot ovat asettelleet autofiktiota kumouksellisen lajin asemaan. Asettamalla teoksensa romaaniksi tekijä antaa lukijalle vapaat kädet analysoida sen henkilöitä kuin ketä tahansa fiktiivistä hahmoa. Siksi autofiktioista on tulkintoja, joissa tietoisesti ohitetaan omaelämäkerrallinen kehys ja tulkitaan esimerkiksi Doubrovskyn hahmoa ilman omaelämäkerralliseen tulkintaan kuuluvaa hienotunteisuutta. Doubrovskyn tapauksessa on esimerkiksi puitu hänen nimensä henkilö kertojan kastaatiokompleksia, analysoitu hahmon androgyyniyyttä, feminiinisyyttä ja biseksuaalisia haluja (Hughes 1999).

Toisaalta tekstin sisällä esitetty omaelämäkerrallinen sopimus avaa lukijalle omaelämäkerrallisen tulkinnan. Saision trilogian tapa vahvistaa fiktiivinen sopimus vain kansiteksteissä aiheuttikin sen, että erityisesti *Pienintä yhteistä jaettavaa* luettiin kritiikeissäkin omaelämäkerran nimissä – jota Saisio asettui sitten haastatteluissaan vastustamaan.

Omaelämäkerrallinen kirjoittaminen on autofiktionakin riskialtista. Kirjoittamiseen kohdistuvaan pelkoon viittaa *Punaisen erokirjan* metafiktiivinen aloitus, jossa ensimmäinen ”Punainen erokirja” on kadonnut tietokoneen uumeniin. Siinä ”Saisio” on uhkaavalla saarella, jossa kuhisee käärmeitä – tätä alleviivataan toistamalla se neljään kertaan muutaman sivun sisällä. Kuolema leimaa saarta, aurinko paahtaa ja ilma seisoo paikallaan. ”Saision” kanssa saareen tutustuva Honksu löytää kuolleen hylkeen, karmean näköisen, kuolemalta haisevan, jota varis syö. Kuolleesta hylkeestä ”Saision” ajatukset siirtyvät luurankoihin ja luihin. Hänen mielessään toistuu runonpätkä, jossa manataan kuolemaa autiomaassa. Vasta sen jälkeen kun kustannustoimittaja soittaa ja saa tietää kadonneesta kirjasta, ”saari muuttuu tavalliseksi” (PE, 16). Tämän jälkeen kertoja ilmoittaa, että uusi kirja tulee olemaan toinen kirja. Luku loppuu: ”Tälle saarelle en enää tule. Tuskin tulen.” (PE, 17).

Kun kirjan aloitusta lukee tietoisena omaelämäkerrallisen kirjoittamisen seurauksista ja erityisesti autofiktiivisen kirjoittamisen kaksinaisista vaaroista, se tuntuu vihjaavan muokkaamisprosessiin, joka on erityisen tärkeä autofiktion yhteydessä. Kyse ei ole mistä tahansa romaanista. Samalla kohtausta puhuu jälleen minuudessa olevista eroista: entinen minä on kuin ”saari”, jolle ei enää tulla palaamaan, senkään takia, ettei ihan juuri tätä ”saarta” pysty enää uudelleen tavoittamaan. Uusi minä muodostuu uuden kertomuksen myötä. Mutta kuvattu saarikin pysyy osin vieraana: ”saarta ei voi kiertää” (PE, 14) todetaan tekstissä. Osa saaren rannoista on niin hankalakulkuisia, että yrittäjä lipsahtaa väkisin mereen.

Entä lukija? Viitataan saaren vaikeakulkaisuudella ja torjuvuudella myös lukijan tulkinnalliseen toimintaan: voit saada otteen siitä minästä, jota kirjassa kuvataan, mutta kokonaan et häntä pysty tavoittamaan. Tai varoittaako ”Saisio” lukijaa, että voit lipsahtaa ”mereen” – meri on konventionaalinen elämän alun symboli, joka psykoanalyttisessä kuvastossa saa myös imaginaarisen psyyken kerrostuman konnotaatioita – ja päätyä kamppailemaan itseäsi kuiville omien torjuttuja puoliesi aallokosta.

Seksuaalisuuden näkökulmasta autofiktiota tutkinut Alex Hughes pitää autofiktiota vastarinnan lajina, joka sopii erityisen hyvin marginaaliin työnnettyjen välineeksi. Hänen mukaansa autofiktio on ”kerronnallinen käytäntö, jossa lajin määrittelymättömyys suojelee sen harjoittajia identifioidulta, tietoa etsivältä, luokitteluun pyrkivältä ja valta-asemaan pyrkivältä katseelta” (Hughes 1999, 113). Tästä Doubrovsky itsekin tuntuu puhuvan: hän ei suostu tulemaan lukijan omistamaksi.

Pyrkimyksessä säilyttää omaelämäkerrallisessa tekstissä fiktion tuottama vieraus on yksi vastaus kysymykseen siitä, mitä toiseus autofiktiossa tarkoittaa. Lukija ei koskaan pysty täysin tuntemaan autofiktion kuvaamaa subjektia. Mutta toiseus tulee osaksi autofiktiota myös toista kautta: kun itsestä kerrotaan kertomus, koko maailma ja sen kaikki kertomukset asettuvat osaksi subjektin omaa kertomusta. Seuraavassa luvussa pohdin tämän vaikutusta Saision trilogian merkityksiin.

2 Elämä kertomuksena

Saision trilogia on täynnä erilaisia jakautumisia, jotka näkyvät tekstissä vaihtelevina kertoja-asemina. Jakautumisen tavat eivät edes pysy paikoillaan, vaan vaihtelevat sekä eri osissa että osien sisälläkin. Silti trilogian lukeminen ei tunnu vaikealta. Paul John Eakin on havainnut, että lukijat etsivät kokeilevien omaelämäkertojen hajanaisuudesta perinteistä kronologista tarinaa sen sijaan että tyytyisivät hajanaiseen muotoon. Tarinan voi löytää jopa Roland Barthesin aakkosjärjestyksessä kerrotusta omaelämäkerrasta. (Eakin 1999, 139.) On esitetty, että pelkkien tapahtumien luettelokin saa helposti lukijan näkemään valitut asiat osana mahdollista kertomusta (Bruner 2004, 292; MacIntyre 2004, 252).

Lukijoiden pyrkimys koota fragmentaarisen kerronnan palaset koherentiksi kertomukseksi ei ole ihme, sillä kaiken lukemisen on nähty perustuvan aukkojen täyttämiseen. Wolfgang Iserin lukemisen teoriassa lukija muodostaa aukkoisesta tekstistä merkityksellisen kertomuksen, johtolankanaan oletus kertomuksen koherenssista, koska Aristoteleen suljetun juonen malli on syvällä lukijoiden mielessä. Iserin ajatus on, että kaikki kertomukset ovat aina jossain määrin aukkoisia: kertomuksesta tulee pitkästyttävä ja merkitys katoaa, jos kaikki mahdollinen kerrottaisiin. Lawrence Sternin *Tristram Shandy* on parodinen esimerkki siitä, mitä tämä tarkoittaisi omaelämäkerran kohdalla.³¹ Lukija on tottunut täyttämään kertomuksen aukkoja sen perusteella, mitä hän on aikaisemmin tekstistä havainnut. Kun lukija kohtaa hajanaisen tekstin, hän näkee sen älyllisenä haasteena, jonka yrittää yhä kiivaammin saada järjestykseen. Lukijan järjestyksen kaipuun voi ajatella kertovan hänen kauhustaan epäjärjestyksen ilmaisemaa tuntemattomuutta kohtaan. (Iser 1978, 8–18.)

Oletus hajanaisen kaunokirjallisen teoksen koherenssista perustuu myös uuskritiikin perintönä kulkevaan ajatukseen, että hyvässä teoksessa kaikki on merkityksellistä. Näennäisen irralliset pikku kertomukset tekstissä kytketään muuhun kerrontaan niiden symbolisen arvon kautta; Saisiota lukiessani toimin tällä periaatteella tulkitessani jatkossa tekstiin ripoteltuja unia hämärinä viittauksina tekstin yleiseen tematiikkaan.

Trilogiaa myöhemmässä teoksessaan *Kohtuuttomuus* Saisio panee päähenkilönsä, politiikan liepeillä touhuavan miehen, lausumaan uskonsa Aristoteleen vaikutukseen

31 Jerome Bruner muistuttaa, miten vaivalloista on lukea omaelämäkerta, johon on yritetty mahduttaa kaikki mahdolliset tapahtumat. Merkityksen luomiseksi poisjättäminen on tärkeää: erityisen yksityiskohtaisen omaelämäkerran lukeminen tuntuu ennemmin ”merkityksettömältä” kuin erityisen merkitykselliseltä. (Bruner 2004, 693–694.) Simone de Beauvoirin omaelämäkerta tuntuu minusta paikoin juuri tältä lukemattomien pikku yksityiskohtien luotteluissaan, luettujen kirjojen ja katsottujen elokuvien dokumentoinnissaan. Käytäntö tuntuu liittyvän Beauvoirin tapaan konkreettisesti rakentaa myyttiään, ajatella tulevia tutkijoita, jotka hänen päiväkirjoistaan tarkastavat, mitä hän minkin teoksensa kirjoittamisen aikana luki tai näki. Beauvoir on itse kommentoinut tarvetta jättää omaelämäkertaan myös ”merkityksettömyyttä”, jotta tulos eroaisi romaanin loppuun asti konstruoidusta ja valikoidusta muodosta (Beauvoir 2007, 126).

jokaiseen meistä. Nimetön kertoja kertoo jälkikäteen tarinaansa imaginaariselle kuulijalleen, ”avaruuden ystävälle”, ja selittää useassa kohtaa syitä kertoa juuri niin kuin kertoo. Eräässä kohdin hän varoittaa kuulijaansa, että seuraavaksi siirrytään sivupolulle. Kohta kertoja täsmentää: ”Tämä ei ole sivupolku ollenkaan. Tämä on kertomustekniikan ydin, ja tämän tahdon sinulle paljastaa (– –). Meidän länsimaalaisten ihmisten elämän kokemisen tapaa (dramaturgiaa) määrittää sellainen kreikkalaisherra kuin Aristoteles.” (Saisio 2008, 193.) Kertoja toistaa ideansa sivulla vielä muutamaaan kertaan, korostaen erityisesti hybriksen osuutta Aristoteleen teoriassa. Kertoja itse näkee osansa olla sokea, ”Oidipus vailla taluttajaa” (mt., 47). Hän ei ”ymmärrä oikein mitään” itsestään ja siksi hän alkaa kirjoittaa muistelmiaan. Vai onko syynä sittenkin se, että mies haluaa olla jonkun silmissä kiinnostava? (Mt., 21–22.) Samat kaksi syytä itsestä puhumiseen toistuvat Saision trilogiassa: halu ymmärtää itseä ja halu tulla ”nähdyksi”, oikeasti ymmärretyksi ja arvostetuksi.

2.1 Autofiktio ja kertomus

Saisio ei yhdistä elämäntarinaa ja kertomusta mutkattomasti. Hän korostaa enemmän komposition ja ”muodon” merkitystä. Miten kirjani ovat syntyneet -luennossaan, jossa hän käyttää esimerkkinään omaa kertomustaan kirjailijankehityksestään.

Tuntui loogiselta, mahdolliselta, todennäköiseltäkin, että olisin runon ja pitkän proosan ohella kokeillut lyhytproosaa, mutta tuntui ennen kaikkea dramaturgisesti hyvältä ratkaisulta sijoittaa lyhytproosakokeilut tähän väliin.

Kirjoittaminen syntyy kirjoittamisesta.

Kirjoittaminen ei ole ennalta laaditun suunnitelman kirjallista toteutusta. Tekstillä on oma totuutensa, jossa rakenne, kieli, ilmaisuvalinnat, eli yksinkertaisesti muoto, ovat yhtä sisällön kanssa.

Muoto on sisältöä. Muoto kirjallisuudessa, kuten taiteessa yleensä on totuuden kriteeri. Hyvää tarkoittava, ns. elämästä nouseva tarina ei mielestämme ole totta, jos kerronnasta puuttuvat täsmällisyys, ilmavuus, yllättävyys ja pulssi. (Saisio 2001, 350.)

Saision hyvän kirjoittamisen ohjeet osoittavat kahtaalle. Mukana on ”dramaturgia”, joka tässä tuntuu merkitsevän erityisesti kerrotun vaikuttavuutta. Saisio mainitsee myös tiedostamattomien impulssien vaikutuksen kirjoittamisessa. Tiedostamattomuuden vastapainona Saisio muistuttaa, että yksin sisältö ei määritä tekstin totuutta vaan myös muoto: rakenne, kieli, ilmaisuvalinnat. Suoraan elämästä nostettu tarina ei vielä ole tosi, jos sen muoto ei toimi. Nämä periaatteet pätevät trilogiainkin tekstissä: annan niistä myöhemmin luvussa esimerkkejä.

Dobrovskyllä kertomuksellisuus kuuluu autofiktion poetiikkaan, vaikka hän rikkookin perinteistä tarinaa psykoanalyttisen omaelämäkerran keinoin. Hänen mukaansa elämän totuus on konstruoitava ”jälkien moninaisuudesta” (Dobrovsky

1993, 40). Doubrovskyllä autofiktioin fiktiivisyys liittyy psykoanalyttisen ihmiskuvan lisäksi romaanin kompositioon sekä muihin kaunokirjallisuudelle ominaisiin keinoihin. Koska tiedostamaton estää itseään kuvaavaa subjektiä suoraan tavoittamasta totuutta, etenee Doubrovsky toiseen suuntaan: korostaa elämän merkityksen irtoamista tietoisesta kontrollista käyttämällä monimerkityksellistä ja lyyristä kieltä, alliteraatiota, assonanssia. (Doubrovsky 1977, 10; ks. myös 1993, 29, Doubrovsky & Ireland 1993, 44–46.) Tämän vastapainona Doubrovsky korostaa *Fiks*-romaanissaan tapahtumien olleen tarkasti tosia, niin että paikat ja päivämäärätkin ovat tarkastettuja. Romaaniin kuuluva luovuus rajoittui vain siihen että tapahtumille luotiin fiktiivinen kehys, yksi päivä, joka tarjosi tilan muistikuville kerääntyä. (Doubrovsky 1993, 34.)

Yksityiskohdat ovat tosia, mutta ne sitoo yhteen tietty rakennetyyppi, yhdenpäivänromaanin (vrt. Lyytikäinen 2005, 17). Yhdenpäivänromaanin on erityisen sopiva muoto omaelämäkerralliseen kertomukseen, koska se käsittelee elämän ajallisuuden kysymystä, nykyisyyden ja menneisyyden suhdetta, ihmisen tapaa ymmärtää itseään satunnaisten menneisyyden miellejhtymien kautta. Leimaavaa yhdenpäivänromaanin aikarakenteelle on sen tapa käyttää yhdenpäivän kehystä kertomuksessa, joka laajenee usein kattamaan monia vuosia, vuosikymmeniäkin. Se korostaa ajan suhteellisuutta ja kronologisen ajan ja psyykkisen ajan eroa.³²

Saision trilogia ei järjesty yhdenpäivänromaanin muotoon, mutta trilogian kussakin osassa kertomisen ajan kehyskertomukseksi hahmottuva tarina on selvästi lyhyempi kuin sen sisälle sijoittuva lapsuuden tarina. *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* kyse on joistakin päivistä, *Vastavalossa* kehyskertomus kuvaa vain yhtä hetkeä – enemminkin aikuisen minän kerronnallista suhdetta itseensä kuin mitään tapahtumaa. *Punaisessa erokirjassa* kehyskertomus on jälleen hieman erilainen. Siinä sen luovat päivätyt luvut: 7.8.2002, (PE, 9–17), 22.4.2003 (PE, 118–125) ja 28.8.2002 (PE, 233–238) ja 10.8.2001 (PE, 258–261). Kirjan lopettavaa lukua, jossa Sunnuntailapsi muuttaa pois ”Saision” kotoa, ei ole päivätyt. Sen luen kuitenkin osaksi kehyskertomusta, koska se asettuu jatkumoksi aikaisemmille kertomisen hetkeen viittaaville luvuille. *Punaisen erokirjan* ensimmäisessä päivätyssä luvussa kerrotaan ensimmäisen version kirjasta kadonneen, mikä antaa mallin sille, että myöhemmätkin kohdat voisivat liittyä oman elämän kirjoittamisen prosessiin, vaikka niissä ei suoraan käsitellä kirjoittamista. Muissa päivätyissä kohtauksissa ”Saisio” kohtaa nykyhetkessään tavalla tai toisella menneisyytensä. Pohdin analyysieni ohessa tulevissa luvuissa näiden lukujen analogista merkitystä menneisyyden tarinalle.

Kussakin trilogian osassa kehyskertomus pitää kertomusta tiukasti muotissa: hajanainen ja fragmentaarinen teksti saa siinä rajat. Kehyskertomus muistuttaa koherenssista, joka trilogian osista näennäisesti puuttuu, vaikka käytännössä ei: lapsuu-

32 Yhdenpäivänromaanin lajista ks. esim. Sipilä 2005.

den tarinan juonen seuraaminen ei tekstin katkoista huolimatta tuota ongelmia. Itse asiassa tekstin katkaiseminen vaikkapa kesken virkkeen, ennen selittävää tai jatkavaa mutta- tai ja-lausetta, saa lukijan ennemmin käyttämään juonellistamisen kykyään kuin rikkoo tekstin kertomuksellisuutta vastaan. Lukija täydentää itse mielessään kertomusta ja pohtii vaihtoehtoja jatkolle.

2.2 Unelma elämän juonesta

Peter Brooks puhuu teoksessaan *Reading for the Plot* (1984) perinteisen vahvasti juonellistetun kertomuksen puolesta. Hänelle kertomuksen merkitys tiivistyy juonen käsitteeseen: juoni on kertomuksen logiikka ja dynamiikka, jonka perusteella kertomuksen muodostamat tapahtumat rekonstruoidaan. Lukijan ja kirjailijan panos juonen luomisessa on tärkeä: juoni muodostuu heidän yhteispelinään. Lukijan tottumus juonikertomuksiin ja halu lukea niitä aiheuttavat sen, että lukija muodostaa helposti kertomuksia hajanaisiinkin teoksiin. Brooksian mukaan näennäisen hajanaisissa teksteissä, kuten unissa tai pikareskiromaaneissa, on struktuurialista toistoa, joka saa lukijan näkemään niissä merkityksellisiä yhteyksiä. (Mt., 3–7, 90–94.)

Brooks olettaa lisäksi hyvän, juonivetoisen ja lukijaa houkuttavan kertomuksen suosion johtuvan siitä, että hyvässä kertomuksessa aktivoituvat samankaltaiset prosessit kuin psyyken toiminnassa. Jännitteisen, koherentin ja sulkeumaan päättyvän kertomuksen lukija pystyy käsittelemään ahdistustaan, joka aiheutuu hänen ymmärryksestään elämänsä rajallisesta kestosta. (Mt., xiii–xiv, 36., luku 4.) Hyvän kertomuksen juoni seuraa Aristoteleen tragedian mallia, jossa tärkeää on koherenssi: alku, keskikohta ja loppu, jotka kaikki edellyttävät toisiaan. Juoni on intentionaalinen: se suuntautuu tietyn merkityksen luomiseen. (Mt., 10–12.) Hyvässä kertomuksessa elämä näyttyy täydellisenä, sellaisena jossa jokaisella tapahtumalla on tarkoituksensa. Oman elämäntarinan kertomisen Brooks sanoo olevan perusesimerkki kerronnan ja kuolemantietoisuuden yhteydestä. Oman elämän koko merkitys voidaan tavoittaa vain jälkikäteisesti, lopusta lähtien – tässä korostuu se, että juonessa Brooksian mukaan aina lähtökohtana on loppu: tapahtumat saavat merkityksensä vasta lopussa. (Mt., 52–53.)

Narratiivisen identiteetin käsitteen luonut Alasdair MacIntyre muistuttaa lopusta käsin mitattavan näkemyksen elämästä vaikuttaneen antiikin Kreikassa. Mittaaminen oli mahdollista siksi, että tuolloin elämällä oli tietty ihanne, johon pyrittiin. MacIntyren mukaan tietyn aikakauden kertomusmallit kertovat samalla aikansa ihmis-käsityksestä: suljettu kertomus oli antiikissa myös ihmisen elämän malli. (MacIntyre 2004, 54.) Tätä vasten fragmentaarinen juonikäsite, joka on ollut ihanteena 1900-luvun kirjallisuudessa, kuvastaa nykyajan elämänmallia, jossa määritettävyyden sijasta kyseenalaistetaan kaikki totuudet. Nostalgisesti kaivataan kuitenkin jotakin muuta, paluuta takaisin kiinteiden merkitysten maailmaan.

Tärkeä kirjoitus Brooksia ajatusten taustalla on Freudin ”Mielihyväperiaatteen tuolla puolen” -essee, jossa ideana on ajatus eliön – myös ihmisen – elämässä taistelevasta elämän ja kuolemanviestistä. Ihmisen perustava halu olisi päästä takaisin lepotilaan, syntymää edeltävään passiivisuuden tilaan, jota elämän toisessa päässä edustaa kuolema. Suoraa reittiä kuolemaan ei hänelle maailmassa kuitenkaan suoda – ensin on elettävä, lisäännettävä, hoidettava eliön osa kunnialla loppuun. Elämänvietit edustavat vastavoimaa kuolemanvietille. Näiden kahden vastapoolin repimänä ihminen kompuroi elämänsä halki. Ylimpänä toivomuksena on pääsy takaisin rauhaan, epäorganiseen tilaan: ”kaiken elämän päämäärä on kuolema (Freud 1993, 94).

Koska eliön on kuitenkin Freudin mukaan kuoltava sille ominaisella tavalla, on sen torjuttava perimmäinen halu kuolemaan ja sublimoitava tämä halu muihin tavoitteisiin. Kuitenkin hankaus torjutun vietin ja sen halun välillä tuottaa ”eteenpäin ajavan voiman”, joka näyttää ihmisille ”täydellistymisen viertiltä” ja joka huolehtii ”ihmisen kehittymisestä yli-ihmiseksi” (mt., 98). Freudin mukaan ajatus täydellistymisen viertin perustavanlaatuisuudesta ihmiselämässä on kuitenkin virhe ja oikeammin on ajateltava ihmisen pyrkivän passiiviseen tilaan (mt., 99).

Brooks siirtää Freudin ajatukset juonen toimintaan ja korostaa keskikohtaa kertomuksessa jännitteen ja kahteen suuntaan repivän ambivalenssin paikkana. Siinä näky tietoisuus tietämättömyydestä kertomuksen tulevasta suunnasta: keskikohdassa on tarjolla monenlaisia mahdollisuuksia tapahtumien dramaattiseen käänteeseen. Kertomus pyrkii kohti nopeaa loppua, mutta ”elämänvietti” saa kertomuksen aina jatkumaan – kunnes loppu vihdoinkin, oikeaan aikaan, koittaa. Nyt keskiosan jännite laukaistaan, mikä johtaa lopun tuottamaan nautintoon. Lukemisen nautinnolle on kuitenkin välttämätöntä, että keskiosa on tarpeeksi pitkä – esitetään mahdollisia vääriä valintoja, uusia yrityksiä, mahdollisuuksia ratkaisuja – ja vasta näiden jälkeen päädytään tyydyttävään lopputulokseen. Vasta tämän hitaan etenemisen kautta lukija saavuttaa kertomuksen lupaaman nautinnon. (Brooks 1992, luku 4.)

Brooksia ajatukset kertomuksen nautinnosta eivät pohjautu vain Freudin kirjoituksiin vaan myös Lacanin ajatuksiin mahdollittomuudesta saada alkuperäistä halua Toiseen tyydytettävä. Brooks korostaa Lacanin halun käsitettä ihmistä eteenpäin ajavana voimana. Lacanin ajatus halun metonymisesta toiminnasta sopii Brooksia juonen logiikkaan siirrettäväksi, onhan metonymisyys Roman Jakobsonin mukaan erityisesti kertomuksessa käytetty keino. (Mt., 55.) Saisiolla tekstin fragmentaarisuus luo tekstiin metaforisuuteen perustuvaa rinnastumista, mutta kertomuksen logiikkaan tottunut lukija etsii siitä jatkuvuutta ja yhteyksiä, metonymistia rakenneperiaatetta.

2.3 Kertomuksen koherenssi Saision tekstissä

Trilogia elämänkerronnan muotona kutsuu jakamaan elämän Aristoteleelta tuttuun kertomuksen kolmijakoon: alkuun, keskikohtaan ja loppuun. Saision omaelämä-

kerrallinen trilogia ei ole ainoa kolmijakoiseen muotoon perustuva omaelämäkerta; muiksi esimerkeiksi monien joukosta voi mainita Leo Tolstoin yksin kansiin kirjoitetun teoksen *Lapsuus, poikaikä, nuoruus* sekä Maxim Gorkin *Lapsuuteni, Maailmalla ja Nuoruuteni yliopistot*. Nämä kaksi teossarjaa kontrastoituvat toisiinsa, kun Tolstoin teos – jonka Saisio on maininnut esimerkiksi omansa kaltaisesta romaani-muotoisesta omaelämäkerrasta (Varis 2003) – on esimerkki rikkaan maanomistajan pojan kehityksestä, kun taas Gorkin omaelämäkerrallinen sarja kertoo järkyttäviä kohtauksia orvoksi jäävän, köyhälistöön kuuluvien isovanhempien kanssa elävän pojan elämästä.

Gorkin sarjan otsikoissa näkyvä elämänvaiheiden jako on siirrettävissä väljästi Saision trilogiankin eri osia kuvaamaan: *Pienin yhteinen jaettava* kuvaa unenomaista lapsuutta, *Vastavalossa* ollaan konkreettisesti maailmalla Sveitsissä ja *Punaisessa erokirjassa* nuoruuden yliopistoissa. Viimeisessä osassa sekä Gorkin Aleksei että Saision Pirkko yrittävät aloittaa opiskelunsa yliopistossa, mutta eivät etene opinnoissaan vaan saavat oppinsa muita kautta. Kumpikin päättyy seuraamaan työläisten taistelua. Kummallakaan elämäntarinan eteneminen ei ole satunnaista, vaan yliopisto-opintojen epäonnistuminen ja heidän päätymisensä kapinallistenkin piireihin on johdonmukaista kehitystä heidän lapsuudestaan: Alekseilla työväestön köyhyyden ja kurjuuden todistamisesta ja Pirkolla isän ja muun suvun kommunistisuudesta ja työväenluokkaisen elämänmallin (työläiselämän ideaalikertomuksen?) omaksumisesta.

Saision trilogian kokonaisuudessa on havaittavissa jännite kertomuksen lopun ja elämän lopun välillä: ne eivät ole yksi ja sama. *Punaisessa erokirjassa* saavat päätöksensä kaksi tärkeintä *Pienimmästä yhteisestä jaettavasta* alkavaa kehityslinjaa, seksuaalisen ja sukupuolisen identiteetin ja kirjailijankutsumuksen kuvaukset, mutta samalla *Punaisessa erokirjassa* osoitetaan ”Saision” tarinan avulla, ettei varhainen aikuisuus suinkaan ole kokonaisen elämän kertomuksen loppu: kertojaminän tarina jää vielä auki jatkolle. Tästä muistuttaa *Punaisen erokirjan* alkukin: ajan muuttuessa minä on jo toinen, aina on kerrottavissa uusi kertomus. Merkitseväksi jää muutos, dynaamisuus, joka on jotain muuta kuin kuolema. Freud siteeraa *Mielihyväperiaatteen tuolla puolen* -esseessään kuolemaa pohtineen biologin Max Hartmannin näkemystä, että kuolema ei niinkään näy kuolleen ruumiin ilmaantumisessa vaan yksilöllisen kehityksen päättymisessä (mt., 103). Kirjallisen omaelämäkerran subjekti ei halua kuolla – ennemminkin elää historiassa kirjansa mukana – siksi on luonnollista, että Saisionkin trilogiassa kehitys ei lopu kirjan loppuessa.

Trilogiassa alku on samalla loppu, sillä *Pienin yhteinen jaettava* alkaa isän kuolemasta, erästä lopusta, ja näin asettuu ongelmatta osaksi tekstejä, joita ajaa eteenpäin kuoleman kuva. Selvää on, että isän kuolema merkitsee surua tyttärelle, mutta se tarkoittaa myös tietoisuutta omasta kuolevaisuudesta. Nyt ovat sekä isä ja äiti kuolleet: Pirkko on seuraava vuorossa. Sairaalassa ”Saisio” joutuu ottamaan sairaanhoitajalta vastaan muovipussin, jossa ovat hänen isänsä likaantuneet vaatteet. Helpottaakseen

tilannetta hän ottaa asian huumorilla, sairaanhoitajaakin alkaa naurattaa: ”he nauravat keski-ikäisten, vielä voimissaan olevien ihmisten naurua haisevalle muovikassille ja heikkoudelle, joka ei vielä ole saavuttanut heitä, mutta jonka läheisyyden he jo aavistavat” (PYJ, 38).

Pienimmässä yhteisessä jaettavassa kuolema tematisoituu muutenkin. Kirjassa kuvataan monen sukulaisen kuolema, joista mikään ei ole erityisen ylevä. Pirkko saa tädiltään luettavaksi *Spoon River* -antologian ja suunnittelee oman vastaavan kirjoittamista, mikä kerrotaan kesken lukua, jossa Pirkko on mummonsa ja tätinsä kanssa hautausmaalla. Pirkko kyselee kuolemanjälkeisestä elämästä ja ymmärtää hämmentävän asian: ”hän tajuaa, että kuoleminen on asia, josta kukaan ei osaa sanoa mitään varmaa” (PYJ; 144). Päähenkilön, niin Pirkon kuin ”Saisionkin”, kuvataan palaavan hautausmaalle kerran toisensa jälkeen.

Vanhojen sukulaistensa kanssa hautausmaalla Pirkko ei vielä huolehdi, hän uskoo kykyihinsä tehdä mitä tahansa (PYJ, 151). Mutta hautausmaiden kuvataan jäävän vaivaamaan häntä koko iäksi, yhä uudelleen hän palaa hautausmaalle, kaikkialla. Aikuinen ”Saisio” löytää itsensä tyttärensä kanssa hautausmaalta, jossa hän yhtäkkiä havaitsee muutoksen. Ensin hän puhelee tietävänä ”Freudista ja Jungista” tyttärelleen ”joka on hädintuskin ehtinyt ohittaa oidipaalivaiheensa”. Yhtäkkiä tuleekin pimeää, ”Saisio” ei näe mitään, ja tyttären on talutettava hänet pois hautausmaalta. ”Saisio” auttaa asettamaan tapauksen kontekstiinsa nimeämällä itsensä ”varmuutensa kadottaneeksi Oidipukseksi”. (Mt., 151–152.) Luvussa tehdään aikamatka lapsuuden hybriksestä vanhuuden illuusioiden menettämisen aikaan. Pohjatekstinä kohtauksessa on Sofokleen *Oidipus Kolonoksessa* -draama, joka alkaa kuvauksella Oidipuksen tyttärestä Antigonestä taluttamassa isäänsä Ateenan ulkopuolella, tuntemattomalla maalla. Saision tekstissä kohtaus on muistutus ”lopusta” kertomuksessa. Nuorena kykyihinsä uskova lapsi on muuttuva toisten taluttamaksi vanhukseksi, jonka kuolema lopussa kohtaa – näytelmän lopussa Oidipus tietää kuolevansa. *Oidipus Kolonoksessa* -draaman taustalta kumottaa *Kuningas Oidipus* -näytelmä, joka tuo mukanaan muiston vaaroista, joita sisältyy oman elämän merkityksen etsintään. On helppo aloittaa yltiöpäisesti etsintä – isänsä, alkuperänsä – mutta varma ei voi olla, pitääkö siitä mitä tulee ymmärtämään. Vielä kolmanneksi *Oidipus Kolonoksessa* muistuttaa, ettei perhesuhteissa ole kyse vain isien ja poikien suhteista; on myös isiä ja tyttäriä, jopa antiikin sankareissa.

Saision trilogian tapahtumat ovat hahmotettavissa suhteellisen kronologisesti eteneväksi syy-seurausketjuksi. Saision teossarjan kokonaisuus syntyy myös viittauksista niiden välillä, joista osa on ennakoivia. Käsittelen näitä tutkimuksen lopussa; tässä nostan esiin yhden selvän tapauksen. *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* yksi metafiktiivisistä, suoraan kirjoittamiseen viittaavista katkelmista on luku ”Unen värit”, ei asetettu osaksi vain *Pienimmän yhteisen jaettavan* tapahtumia tai kerrontatilannetta, vaan se on nähtävissä suhteessa myöhempiin trilogian osiin. Värit, joista luvussa puhutaan,

yhdistyvät koko trilogian kannen väreihin. Ensimmäinen trilogian osa on kanneltaan sininen ja luvussa kuvataan sinisiä unia, jotka ilmaisevat kertojan mukaan ”ehdotonta yksinäisyyttä” (PYJ, 73). Sinisyyden kuvauksessa lapsuus on ikuisesti menetetty, mutta sen nautinnollinen tila on myös selvästi näkyvissä:

Päivisin hän kaipaa uniensa syvää sinistä, mutta löytää siitä vain kalpeita pirstaleita ympäriltään: poutainen kesätaivas, nurmitädykeniitty, ruiskaunokkipiehko ojan syvänteessä, luovutetun Porkkalan sinisiksi vedetyt ikkunanpielet.

Silti hän sitkeästi lähes kolmenkymmenen vuoden ajan pukeutuu vain siniseen: farmareihin, merimiespaitoihin, kapteenintakkeihin, vehnänsinisiin paitoihin ja kaasunsiniisiin kaulaliinoihin.

Bangladeshilaisen riksakuskin kaulasta hän osti hehkuvan sinisen liinan todetakseen Suomessa, että liina oli hehkuakseen vaatinut etelän uupuneen auringon viimeiset säteet.

Suomen kalpeassa talvessa sammui myös meksikolaisen paidan ja kreikkalaisen liivin sininen hehku. (Mts.)

Lapsuutta ilmaiseva sininen ilmaisee täyttymätöntä halua saada uudelleen itselleen jotain menetettyä, joka saa nimekseen ”sininen”. Korvausten ketju, jonka halu heittää, on loputon: mikään ei täytä oikean sinisen sävyä. Ei ihme, koska sininen itsessään on sekin vain metonymyminen, korvaava ilmaus. Samankaltaisen tietoisuuden korvausten ketjun loputtomuudesta tuottaa *Pienimmän yhteisen jaettavan* lapsuuden tarinan ”ensimmäinen muisto” (PYJ, 31). Se kuvaa kaksivuotiaan lapsen onnellista istumista paljussa, punaisena hehkuvan uunin lämmössä, ”autuaallisessa olotilassa” (PYJ, 31). Tästä ”nirvanasta” (vrt. Freud 1993, 112) hänet tempaa pois käsi, joka repäisee tutin hänen suustaan ja heittää sen laskiämpäriin. Tämän sanotaan olevan ”hukku”, ”joka jättää taakseen halujen ja korvikkeiden loputtoman autiomaan” (PYJ, 32). Tämän jälkeen lapsi saa uuden tutin, mutta se ei ole yhtä hyvä kuin vanha, ja koko elämän ajan tutti ”vaati loputtomat korvikkeensa: sitkeät, tahmeat toffheet, jäykät purukumit; pitkät, märät suudelmat; pullon suusta juodut oluet ja lopulta sikarit ja savukkeet, joista oli tuleva hänelle piinallinen, nautinnollinen riippuvuus” (PYJ, 32–33).

Sinisen yhteyteen liitettiin myös yksinäisyys, joka tuntuu ristiriitaiselta ensimmäisen muiston nautinnollisen olotilan kanssa. Brooks ja Freudin tuella yksinäisyys lapsuuden ja unen yhteydessä alkaa konnotoida näkemykseen syntymän ja kuoleman ja yksinäisyydestä, jotka – jos Freudia uskoo – toimisivat porttina nautinnolliseen epäorgaaniseen tilaan. Metonymioiden logiikka tulee Unen värit -luvun kautta joka tapauksessa lukijalle esiteltyä, jota vasten tekstiin jäävät aukot saavat muistuttaa siitä, mitä ei pystytty ilmaisemaan, mutta joka ajaa kertomusta eteenpäin.

Trilogian seuraava kirja, *Vastavallo*, on vihertävä kirja, mutta vihreästä väristä ”Unen värit” -luvussa ei puhuta juuri mitään. Vihreä viittaa osaltaan tietenkin kasvuun ja nuoruuteen. Mutta jo *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* mainitaan lyhyesti, että ”kun hän ensimmäisen kerran rakastelee naisen kanssa, on huoneessa vihreät seinät” (PYJ, 74). Haastattelussa Tribadien yöt ja päivät -tapahtumassa (2004) Virva Hepolampi kysyi Saisiolta, onko vihreä väri latautunut hänellä siitä, että seksologi Havelock Ellis piti vihreää väriä lesbojen suosikkivärinä. Saisio nauroi kysymykselle ja kielsi yhteyden. Ehkä *Pienimmän yhteisen jaettavan* ”Saisio” kuitenkin näki yhteyden värin ja lesboidentiteetin välillä, sillä selvästi vihreä tässä lyhyessä maininnassa yhdistyy juuri lesbouteen. Sen merkityksestä vaikeneminen noudattaa kaapin tietoo-oppia, vaikenemisen ja koodikielen käytäntöjä homoseksuaalisuudesta puhuttaessa, jota Sanna Karkulehto korostaa tulkinnassaan *Punaisesta erokirjasta* (Karkulehto 2007, 139–141). *Vastavallossa* kaapittuminen on erityisen kohosteisesta – lähtien siitä, että Sveitsissä Pirkko salakuuntelee naapurihuoneen tätien seksiä huoneensa kaapissa (VV, 175–176, 188) – onkin loogista, ettei kirjan kannen värin vihjausta paljasteta lukijalle. Se, että juuri *Vastavalon* kannen väriä ei analysoida, on liitettävissä *Vastavalon* asemaan trilogian keskimmäisenä kohtana, ambivalenssin ja monien mahdollisten ratkaisujen paikkaan, jonka arvoitus ratkeaa vasta lopussa.

Larssonin *Kiusaajassa* hahmotellaan värisymboliikkaa samaan tapaan kuin *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa*. Värien merkityksen ovat aivan erilaisia. Larssonilla vihreä väri on kaikkien niiden tilojen väri, joissa yksilöllisyys pestään ihmisestä pois, ”sairaaloiden, kuulusteluhuoneiden, teollisuushallien, kasarmien ja vankiloiden valo” (Larsson 1993, 139). Vihreä riisuu ihmiseltä arvon: ”se pesee pois armon ja yksilöllisyyden” (mts.). *Kiusaajan* määritellyt sopivat paremmin *Punaisen erokirjan* kuin *Vastavalon* tematiikkaan. Siinä Havvan puserossa kiiltelee smaragdinvihreä käärme (esim. PE, 19), joka tuntuu *Punaisen erokirjan* alusta asti vihjaavan hänen petollisuudesta.

Pienimmässä yhteisessä jaettavassa punainen mainitaan ”petoksen väriksi” (PYJ, 73). *Punainen erokirja* todellakin kertoo monenlaisista petoksista: rakastetun pettämisestä, itsepetoksesta, Pirkon äidin toiveiden pettämisestä. Toisaalta *Punaisen erokirjan* kannessa punainen sekoittuu ruskeaan, jonka mainitaan olevan ”yksitoikkoisena jatkuvan, turvallisen arjen väri” (PE, 75), ”ruosteenruskea kertoo menneestä ja tulevasta yhtä aikaa. (– –) Ruskea on vähitellen kuoleamisen oma, lohdullinen väri.” (PYJ, 76.) *Punaisessa erokirjassa* elämän vaikeuden tekeekin halu toisaalta elää turvallista tavallista arkea, jossa pysyttelemisen merkitsisi kuitenkin itsensä pettämistä. Kun on valittava, Pirkko päättää ”pettää” vanhempansa, ainakin väliaikaisesti. Ruskeassa palataan myös suoraan kuoleman kysymykseen ja juuri ”vähitellen kuolemiseen”. Yhdistäessään alun lepotilan lopun lepoon kuolema todella koskee mennyttä ja tulevaa yhtä aikaa.

2.4 Merkitys ei muodostu yksityiskohtien totuudesta

Narratologiassa tehdään ero tarinan ja kertomuksen välille. Ero on merkityksellinen erityisesti silloin, kun pohditaan kertomuksen kykyä toistaa todellisuutta. ”Tarina” tarkoittaa yleisesti tapahtumien kronologista jatkumoa, jossa tarinan erillisten tapahtumien välillä ei vielä ole merkitysyhteyttä. Kertomuksesta puhutaan kokonaisuutena, johon tarina kuuluu yhtenä osana. Toisena osana on kerronta, joka luo tarinaan merkityksen liittämällä tarinan tapahtumat tiettyyn järjestykseen. Voidaan vielä ajatella kertomuksen käsitteeseen liittyvän kolmannenkin osan: tekstin, jonka merkien perusteella havaitaan tarina ja sen järjestävä kerronta ja edelleen kertomuksen kokonaisuus. (Esim. Rimmon-Kenan 1991, 9.)³³

Edellä kuvasin, miten Saision trilogiassa näkyy korvausten ketju: pyritään yhä uudelleen löytämään se, mistä on jäänyt vahva tunnejälki, mutta huomataan tunteen merkityksellistämisen aina epäonnistuvan. Kertomusta teoretisoitaessa on pohdittu kysymystä tarinan ja kerronnan hierarkiasta: edeltääkö tarina kerrontaa, kuten arkijärki ja yleinen kielenkäyttö antaisi ymmärtää esimerkiksi lausumassa ”kerronta järjestää tarinan merkitykselliseksi kokonaisuudeksi”. Erityisesti elämäntarinan yhteydessä tuntuu luonnollisesti, että ensin on olemassa elämäntarina, elämänkulun mukaan kronologisesti järjestyvät tapahtumat, joiden pohjalta omaelämäkerta on luotu.³⁴ Keksityssä fiktiossa tarinaa ei kuitenkaan pitäisi olla olemassakaan, vaan se on vain abstrahoitavissa kerronnan antamien vihjeiden perusteella. Siksi voidaan yhtä hyvin väittää, että kerronta edeltäisi tarinaa. (Abbott 2008, 20.)

Brooksin kanta kysymykseen on, että tarina on ”mimeettinen illuusio”, joka havaitaan juonen kautta. Juoni on Brooksin mukaan ainoa, mikä lukijalle esitetään tekstissä (Brooks 1992, 12–14). Hänen ajatuksensa perustuvat Jonathan Cullerin näkemyksiin kerronnan ja tarinan kaksoissidoksisuudesta (*double standard*), joka tarkoittaa näiden suhteen ongelmallisuutta ja mahdollisuutta käsitteiden välisen ”luonnollisen” hierarkian kumoutumiseen. Cullerin mukaan strukturalismi perusti teoriansa oletukselle tarinan ensisijaisuudesta, mutta Culler näkee jälkistrukturalistisesta perspektiivistä voitavan yhtä hyvin ajatella, että kerronta määrää tapahtumat. Tapahtumien abstrahoimiseksi joudutaan täyttämään kerronnassa olevia aukkoja sen mukaisesti, että kertomukselle pystytään luomaan yhtenäisyys. Näin tarinan voi nähdä muotoutuvan kerronnan vaatimuksista, ei tarinan. (Culler 1981, 172; ks. myös Brooks 1992, 28–29.)³⁵

33 Tarinan käsitteestä on kiistelty: on kysytty esimerkiksi riittääkö tarinalle, että siinä kuvatut tapahtumat esitetään kronologisessa järjestyksessä vai tarvitaanko tarinaankin jonkinlainen kausaalisuus (ks. esim. Rimmon-Kenan 1991, 21–30; Abbott 2008, 13–27.) Tämän luvun yhteydessä riittää, että tarina erotetaan tapahtumien kronologiseksi järjestykseksi, johon kerronnan kautta luodaan merkitsevä järjestyks.

34 Kai Mikkonen (2005) on kirjoittanut pidemmin elämän ja kertomuksen yhdistymisen kysymyksestä, analogian paikkansa pitävistä kohdista ja rajoituksista. Mikkosen artikkeli nostaa esille myös kysymyksen, miten laajasti kertomuksen mallia voi soveltaa ihmiselämän kuvaukseen.

35 Brooksin mukaan juonen käsite rikkoo tarinan ja kerronnan välisen eronteon, koska juonesta

Elämäntarinan ja siitä kerrotun kertomuksen kaksoissidoksisuudesta Brooksilla on esimerkkinä Freudin Susimiehen tapaus, joka kuvaa, miten jokin varhainen elämäntapausta alkaen vaikuttaa vasta potilaan elämään vasta sitten, kun se on kerronnan avulla tuotu esille menneisyydestä. Lopulta ei ole edes merkityksellistä, onko jokin tapahtuma faktisesti olemassa, tärkeintä on sen merkitys analysoitavalle. Näin kerronta itsessään saa aikaan tapahtumia, jotka periaatteessa liittyvät tarinan tasoon. (Brooks 1992, luku 10; erit. 274–277.) Omaelämäkerrallisen kerronnan esimerkkinä Brooksilla on lisäksi Rousseau’n *Tunnustusten* varastetun hiusnauhan tapaus, josta Rousseau kertoo yhä uusia versioita, joissa juonen takana olevat tapahtumat muuttuvat. Rousseau tavoin jokainen ihminen kirjoittaa itsestään fiktioita, joissa juonellistamalla pyritään muokkaamaan elämällemme tyydyttävä merkitys. (Mt., 30–34.)

Tarinan ja kerronnan kaksoissidoksisuus ilmentää autofiktionkin kuvaamaa mahdolluutta vangita elämän totuus. Toisaalta Freudin Susimiehen tarina korostaa myös sitä, että juonellistamisen myötä tarinaan oletetut tapahtumat voivat olla psykisesti merkityksellisiä, olivatpa ne todella tapahtuneita tai eivät. Vastaavasti *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* havainnollistetaan, miten kertomuksen kaikkien osien totuudellisuus ei määrää kertomusten toimintaa. Erityisen tärkeäksi Pirkolle tulee hänen pappaansa koskeva tarina, jossa tämän kerrotaan hypänneen ankaraa, rankaisevaa isäänsä karkuun karviaismarjapensaansa yli, jonne kiukkuinen isä sitten vitsoineen lankesi. Sen jälkeen Pirkon papalla ei ollut enää asiaa kotiinsa. Myöhemmin Pirkko käy isoisänsä kotitalon pihalla ja tulee siihen tulokseen, ettei mitään karviaismarjapensasta ole koskaan ollut. Mutta sillä ei ole enää väliä: hän haluaa pitää kiinni muistostaan isoisästään uhmakkaana, hyppäämässä karviaismarjapensaansa yli. (PYJ, 102.) Toinen vastaava muisto liittyy Pirkon sukulaisnaiseen, Hilkkään, joka kiersi kuulemma nuoruusvuosinaan sirkusseurueen mukana trapetsitaiteilijana. Myöhemmin käy ilmi, että sirkustaiteilija onkin tavallinen yksinhuoltajaäiti, joka karkasi Turkuun häpeää pakoon, mutta enää Pirkko ei halua irrottaa väärästä muistosta. (PYJ, 164–165.) Ei ihme, sillä tulevan taiteilijan identiteetille tärkeää on ”löytää” identiteetille perusta menneisyydestä.³⁶

puhuminen vaatii pohtimaan sekä tarinan elementtejä että niiden järjestymistä. Juoni tulee olevaksi tulkinnan kautta, kun pohdimme tarinan tapahtumien merkitystä kertomuksen kokonaisuudessa; siinä missä järjestyksessä tai miten korostetusti tai ohimennen tietyt tapahtumat on kerrottu. (Brooks 1992, 13.)

36 Gorkin *Lapsuuteni* ja Saision trilogian yhdistää myös niissä esitetty näkemys sukutarinoista. *Lapsuuteni*-romaanissa Aleksei – päähenkilön nimi on sama kuin kirjailijan oikea etunimi (Nilsson 1978, 512) – kuuntelee innokkaasti mummonsä ja vaarinsa värikkäitä kertomuksia. Häntä kummastuttaa kuitenkin se, että mummo ja vaari kertovat jotkut asiat aivan toisin. ”En halunnut kysyä mummolta, kumpi heistä kertoi todenmukaisemmin, sillä mummon tarina oli kauniimpi ja miellytti minua enemmän kuin vaarin”, selittää Aleksei (Gorki 1979, 180). Aleksein suhtautuminen havaitsemaansa eroon on samanlainen kuin Pirkon: hän valitsee oman harkintansa mukaan sen version, johon haluaa uskoa. Sukutarinat ja kansantarinat täyttävät Gorkin romaanin ja niiden moninaisiin versioihin kiinnitetään huomiota tekijänkin taholta: eräässä kohdassa tekijä huomauttaa alaviitteessä kuulleen siteeraamastaan runosta toisenkin version (s. 174).

”Miten kirjani ovat syntyneet” -luennossa Saisio ottaa oman elämänsä osaksi yhden *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* kuvatuista merkityksellisistä sukutarinoista, jotka törmäsivät virkatodistusten kertomaan viralliseen totuuteen. Saisio toteaa romaanin Pirkon tavoin: ”faktat eivät kerta kaikkiaan täsmänneet niiden yksityiskohtaisten sukutarinoiden kanssa, joihin olin tiedostamattani kymmeniä vuosia nojannut” (Saisio 2001, 366). Lea Rojola kirjoittaa vastaavasti Eva Weinin romaanien sukutarinoista: ”Ei siis ole väliä, onko sukuhistoria totta vai ei, tärkeintä on se, missä funktiossa se on toiminut. Perimätieto rakennetaan tietyn kaavan, tietyn struktuurin mukaan. Kertomista määräävät kertomisen lait, eivät totuudet.” (Rojola 1998, 276.) Saisio puolestaan lopettaa luentonsa seuraavasti:

En näe eroa Eva Weinin ja Pirkko Saision sukutarinan välillä; yhtä seipitettyjä ne ovat molemmat. Niiden totuusarvo ei mittaudu virkatodistusten ja romaanin kanteen painetun kirjailijan nimen mukaan.

Minkä mukaan sitten?

En tiedä. (– –). (Saisio 2001, 366.)

Kertomuksen toimivuuden ja sen psyykkisen merkittävyyden, vastaisivat Brooks ja Freud Saision puolesta. Toisaalta lukija voisi sanoa, että totuus määrittyy myös sen mukaan, miten kertomus kerrotaan: kerrotaanko se uskottavasti, näkyvätkö siinä tietyt kertomukselle olennaiset elementit.

Kertomus tarvitsee lukijansa, jotta siitä muodostuu kertomus. Lukija on vieteltävä kuuntelemaan tai lukemaan kertomus loppuun, ja siihen tarvitaan kertomuksen konventiota. *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* valaisevin esimerkki on kuvaus Pirkon sukulaisen ”Enosedän” merimiesjutuista, joita tämä yrittää kertoa Pirkon sukulaisille, mutta jotka eivät toimi. Niiden vastapuolena on esimerkki hyvästä kertomuksesta:

On yö, sen Enosetä muistaa mainita, mutta yö ei ole tukahduttavan kuuma, eikä se liioin ole viileä, ei pilvinen eikä kirkas. Yö ei ole hiljainen, mutta eivät Kingstonin puissa siritä myöskään kaskaat, ei kuulu kaukaista kitaraa eikä takaa-ajajan raskasta huohotusta. Rhododendronit, jotka Enosetä muisti mainita, pysyivät tuoksuttomina, kunnes Martta-täti vähitellen puuttuu kertomukseen.

Martta-täti lisää vaivihkaa neekerin hampaisiin rikkipureskellun ruusun, Enosedän käteen jamaikalaisen rommipullon, josta pisaraakaan urhea Enosetä ei päästänyt roiskumaan maahan, muutaman epätodellisen suuren sadepisaran, jotka viilensivät pakenijan otsaa, etäisen aasinkiljahduksen sekä kopisevien korkojen aavemaisen kaiun, kapean slummikujan ikkunan punaisen lyhdyn ja raolleen jääneen oven kynnykselle silmäpuolen kulkukoiran, viiksiään sivelevän komendantin, jonka saappaat kiilsivät yössä,

kunnes Martta-täti ottaa haltuunsa koko tarinan, viipyilee valoissa, tuoksuissa ja juonenmutkissa, pidättelee loppunousua ja saattaa lopulta tarinan sen vertahyttävään finaaliin. (PYJ, 119–120.)

Kuvauksen yhteydessä näkökulma on nuoren Pirkon, joka kuuntelee sukulaistensa juttelua. Martta-tädin kertojanlahjoihin Pirkon sukulaiset eivät suhtaudu mitenkään ihaillen, vaan he huomauttavat kärkevästi, ettei Martta-täti saisi kertoa asioista, joista hänellä ei ole omaa tietoa. Silti Martta-tätiä pyydetään kertomaan lisää juttuja Enosedän meriseikkailuista. Kuulijoiden halu päästä osaksi hyvän kertomuksen imua on vahvempi kuin yhteisön paheksunta, joka kääntää kuvittelun ”valehteluksi” (PYJ, 118).

Sukulaisten näkemys Martasta ”valehtelijana” on kuitenkin osa totuutta, sillä tosi-pohjaisen kertomuksen totuudellisuuden kysymyksiin rinnastettuna Martta-tädin kertomuksessa on piirteitä siitä, mitä Roland Barthes on kirjoittanut todentunnusta. Roland Barthes näkee fiktion todentunnun rakentuvan kuin antiikin aikaiset ns. ekfraasikset – ”loistavat, irralliset palaset” (Barthes 1993, 102). Ekfraasis tarkoitti alun perin elävän tuntuista paikkojen, henkilöiden tai taideteosten kuvauksia. Tärkeämpää kuin kuvausten tarkka todenvastaavuus olivat tietyt elementit, jotka aina kuuluivat tällaiseen kuvaukseen. Vastaavasti uppoutuvaan lukemiseen kutsuvassa, ns. luettavassa kertomuksessa ”Totuus” – laajemmin tulkittuna kerrotun uskottavuus – ei Barthesin mukaan muodostu referentiaalisuudesta vaan diskurssin traditiosta. Barthes näkee tässä ideologian toiminnan: ”totuus on kokonaan alisteinen (yleisön) mielipiteelle” eli sen sijaan että kuvaisi asioita niin kuin ne itse henkilökohtaisesti ymmärtää, on ennakoitava kuulijan ajatukset ja kerrottava sen mukaisesti. (Mt., 106.)

Martta-tädistä ja Enosedästä itsestään kerrotuissa sukukertomuksissa kuuluu ideologian, yleisön mielipiteen ääni, joka liittyy yhteisön käsitykseen soveliaasta perhemallista. Näennäiset tosiasiat paljastavat altaan alistavan arvoasetelman. Marttaa ja Enosetää ympäröivä ideologia määrittää mm. yksittäisiä ilmaisuja, jotka kelpaavat pariskunnan kuvauksen osaksi. Koska Martta-täti ja Enosetä eivät ole naimisissa, kutsutaan Martta-tätiä ”leipäsudeksi” (PYJ, 115). Martta-täti ei kuulu sukuun – häntä ei ole naitu siihen – joten häntä on lupa pitää vieraana, liian ”tummana”. Tummuus toimii trilogiassa toistuvasti metaforana kielletylle tavalla olla olemassa. Mutta Pirkko on innoissaan: ”sukulaisilleen hän ylisti Martta-tädin kertojanlahjoja, psykologista tarkkanäköisyyttä ja vankkaa estetiikantajua” (PYJ, 121). Tällaiseen kertomukseen sukulaiset eivät halua Martta-tätiä päästää, ”joka sentään oli tavallinen kirjapainotyöläinen eikä eronnut muista kuin korkeintaan loputtoman hölöttämisensä, ryypiskelyn salakavalan peittämisen ja kaikenpuolisen hienostelunsa takia” (PYJ, 121).

Martta-tädin kertomisen taidon analysointi ei ole tervetullutta siksi, että siinä on vaarana paljastua kaikkien kertomusten keinotekoinen rakentuminen, sen sijaan että ne nähtäisiin viattomina todellisuuden kuvauksina. Samalla tavalla Pirkon kuulemat muutkin sukutarinat ovat täynnä ”valhetta” – eli muistumia aikaisempien kertomusten juonenkäänteistä, henkilöistä, yksityiskohdistakin. Pirkon papan tarina on ääriesimerkki tästä. Kukaan *Pienimmän yhteisen jaettavan* lukija ei voi olla havaitsematta jotain tuttua seuraavassa kertomuksen katkelmassa, jossa kuvataan, miten pappi renkipoikana tutustuu hauskoihin veljeksiin:

Veljeksiä oli seitsemän, eikä niillä ollut isää, äitiä eikä talonisäntiä riesanaan.

Ne pojat kävivät kalassa ja metsällä milloin huvitti, ja ottivat Pikku-Nestorin mukaansa.

Samaa kiertokouluakin pappa veljesten kanssa kävi, mutta pojat eivät olleet mitään lukumiehiä, ja lukkari suuttui siitä ja telkesi veljekset koululuokkaan arestiin.

Mutta pojatpa ottivat eväspussinsa ja heilauttivat niillä kerran pari, ja siinä menivät koulun ikkunat! (PYJ, 103.)

Martta-tädin ja muiden sukulaisten Pirkolle opettamat hyvän kertomuksen perusteet tulevat osaksi trilogiaakin. Papan elämänvaiheiden kuvauksessa näkyy melodramaattisen kehitysromaanin piirteitä; *Seitsemää veljeksestäkin* on luettu kehitysromaanina. Sukutarinat vihjaavat laajojen lajikonventioiden vaikutukseen trilogiassa. Käytäntö esiintyy jo Weinin *Kulkueessa*, siinä vain lähdetekokset ovat länsimaisesta kirjallisuudesta, mikä sopiikin Weinin kosmopoliittiselle olemukselle.

Yksityiskohtien tasolla kertomuksen konventioiden sisälytymistä trilogian kerrontaan ei piilotella. Esimerkiksi *Punaisessa erokirjassa* kertoja kuvaa nuoren itsensä kävelemässä kotiin juhlista tyttöystävänsä kanssa, mustasukkaisena. Kotimatka on pitkä ja maisema idyllinen:

Omenapuut varistavat kukkiaa (tämä kesä ei etene ollenkaan, ei muistissa eikä paperilla), yötaivas pilveilee ja lauhtuu jälleen.

Ja mustarastas?

Paikalla.

Kuusitiainen?

Läsnä sekin, niin kuin kuu, asfaltti, autonrenkaiden ulvahdus ja öljytyyni merenpinta. (PE, 55.)

Kohtauksessa muistutetaan suoraan sulkeissa muistojen kirjaamisen prosessista, jonka annetaan ymmärtää olevan yhtäaikaaisesti muistamista, aivan kuin kertoja ei tietoisesti manipuloisi kertomaansa. Muistamisen ja kirjoittamisen yhtäaikaisuudesta huolimatta kertomukseen ilmestyy sitä, mitä siihen pitääkin tulla: elävöittäviä yksityiskohtia, jotka herättävät muiston eloon – olivatpa ne sitten tosia tai konvention paikalle kutsumia. Yksityiskohdat rinnastuvat Martta-tädin merimiesjutussaan kertomiin yksityiskohtiin: romanttinen maisema toimii nyt taustana seikkailukertomuksen sijasta rakkausidyllin ristiriidoille.

Vastavalon alussa kertoja osoittaa lukijalle vielä suoremmin, miten hänen nuori minänsä ei pysty näkemään maailmaa puhtaana. Nyt korostetaan aivan tiettyjä teoksia kokemuksen muokkaajana. Esimerkissä kertoja katsoo nuorempaa minäänsä kuin vierasta, puhutellen tätä ”häneksi”, ja analysoi:

Hän katsoo kauas.

Hän näkee taivaanrannan, se on selvä. Se on tästä nähtynä suunnilleen siellä, missä ylikulkusilta erottaa yhä kalpeammaksi käyvän aamunkajon vastamaalatusta suojaatiestä.

Mutta hän ei sellaista näe, sillä hänen kuvastonsa koostuu Lucy M. Montgomeryn hämyisistä notkelmista, joiden siimeksessä villiomenoiden kukkaamput paisuvat ja satakielet ovat pakotetut laulamaan pakahduttavasti läpi yön. (VV, 7.)

Tulevissa luvuissa käy ilmi, miten trilogian kuvaukseen Pirkon kehityksestä lapsesta aikuiseksi pujahtelee niin aikaisempien minuuden merkityksen etsimiseen käytettyjen lajien juonikuvioita kuin tiettyjen yksittäisten teostenkin jälkiä. Tällaiset jäljet ovat mitä tavanomaisimpia omaelämäkertoissa: Rousseau viittaa jo teoksensa nimellä Augustinuksen, Sartre etsii *Sanoissa* omalle elämälleen mallia *Kertomuksia suurmiesten lapsuudesta* -elämäkertakokoelmasta. Tiettyjen aikaisempien kertomusten innoittava malli tulee yhä näkyvämmäksi osaksi omaelämäkerran olemusta, kun muistaa omaelämäkerran taustalajin olevan kääntymyskertomus, jossa tietyn tekstin lukemisen kerrotaan konkreettisesti aiheuttavan kääntymyksen, kuuluisimmin Augustinuksen tapauksessa (ks. luku 5). Innoittavien tekstien ei autofiktiossa kuitenkaan tarvitse olla omaelämäkertoja, sen enempiä kuin sukutarinoissakaan: mikä tahansa teksti kelpaa. Saision trilogiassa viitataan niin Goethen klassikoihin kuin Tiina-kirjoihinkin ja vaikkapa *Sound of Music* -elokuvaan, joilla kaikilla on myös oma temaattinen yhteytensä trilogiassa.

Aikaisempien kertomusten mallien läsnäolo tekstissä auttaa lukijaa vastaanottamaan tekstin, koska siinä on tuttuja elementtejä, jotka antavat lukemiselle automaattisen kontekstin ja tuovat oman vaikutuksensa tekstiin, ilman että kirjoittajan tarvitsee kirjoittaa kaikkea jo aikaisemmin kerrottua. Toisaalta, kuten edellä kävi ilmi, aikaisemmat laji- ja teosmallit värittävät elämäntarinansa kertojan tapaa nähdä oma elämänsä. Mallia ei edes havaitse. Näin mallit kytkevät kirjoittajansa kollektiiviseen tarinoiden perintöön.

2.5 Kertomuksen patriarkaalinen heteroideologia?

Brooks analysoi kertomusta neutraalisti, kiinnittämättä juurikaan huomiota siihen liittyviin ideologisiin kysymyksiin. Brooks'n nautinnollisen kertomuksen logiikan perustana ovat analyysit miesten kirjoittamista novelleista ja romaaneista: on Balzacia, Maupassantia, Dickensiä, Conradia – ja tietenkin Freud. Judith Roofin mukaan kertomuksen toimintaa on tyypillistä tutkia kiinnittämättä huomiota kertomusmuodon ideologisuuteen, ennen muuta miessukupuolen ensisijaisuuteen ja pakolliseen heteroseksuaalisuuteen osana kertomusta. Roof myöntää, että kertomuksen ideologisuutta on vaikea havaita siksi, että diskurssit ylipäättään järjestyvät usein kertomuksen muotoon: kertomuksen luonnollisuus ja sen läsnäolo kaikkialla lapsuudesta vanhuu-

teen, historian hämärästä nykypäivään tekee siitä näkymättömän. Juuri luonnollisuus ja historiallinen itsestäänselvyys tekevät kertomuksesta ideologisen. (Roof 1996, xv–xvi.)

Koherentin, suljetun kertomuksen muotoa, johon Brooks vetoaa, on pidetty maskuliinisena mallina. Väitettä on esitelty monelta taholta. Omaelämäkerran teoriassa koherentin, selkeisiin syy-suhteisiin perustuvan omaelämäkerran ihanteen on ajateltu sulkevan useat naisten kirjoittamat omaelämäkerrat pois, koska naisten ei ole katsottu pystyvän varsinkaan menneinä aikoina irrottamaan aikaa kuin katkelmallisempiin muotoihin. Elämä voitiin esittää hyvin lyhyesti, ilman mitään yritystä pitkittyneen kertomuksellisen nautinnon luomisesta. (Mason 1980.)

Toisaalta naisten suhde kertomuksen subjektina olemiseen liittyy koherentin kirjoittamisen takana olevaan subjektikäsitykseen: koherentti ja suvereeni minäkertomus on kytkettävissä kartesiolaiseen, usein vain miehille mahdolliseen subjektuuteen, joka pystyy määrittämään itse itsensä ja sulkemaan rajansa. Ylipäänsä subjektin siirtyminen symbolisen vaiheen aikana kieleen – siis lacanilainen kehityksen malli, joka vaikuttaa Brooksilla – on vaikeampi kysymys naisten kohdalla, koska kieli itsessään on nähty patriarkalisena rakenteena, kuten Julia Kristeva, Hélène Cixous ja Luce Irigaray ovat esittäneet. Heidän pyrkimyksensä on etsiä naisten kieltä tai feminiinistä kieltä, joka on olemuksellisesti metaforista, karkailevaa ja lipsahduksenomaista, koska sitä ei voi olla kuin patriarkalisen kielen marginaaleissa ja rivien väleissä. Esimerkkeinä naisen kielestä on esitetty erilaisia avantgardistisia tekstejä, myös Hélène Cixous’n autofiktioiksikin luokiteltavia kirjoituksia (ks. Munck 2004) – siis muualta kuin perinteisen kertomusrakenteen piiristä.

Brooksin kertomuksen teorialla on aivan omatkin kriitikkonsa, joista alussa mainitsemani Roof on yksi. Roofin ohella Susan Winnett (1990) kritisoi sitä, että Brooks seuraa kyseenalaistamatta Freudin patriarkalaisia teorioita, joissa nautintojen, jännitteiden ja laukeamisten kuvaston takaa kuultaa alkukuva miehen erektiosta ja siemensyöksystä. Winnett kyseenalaistaa koko maskuliinisen narratologian, mikäli se huomaamattaan nojaa teoriasa miehen seksuaalisuuteen ja yleistää väitteensä kaikkeen kirjallisuuteen. Winnett kulkee Teresa de Laurentisin jäljillä, joka kirjassaan *Alice Doesn't* (1984) kritisoi maskuliinista kertomuksen teoriaa, jossa lukija ja kirjoittaja tulevat edustamaan heteroseksuaalisen seksuaalisuhteen osapuolia, kun samalla lisäksi yritetään pitää yllä miehen erityisasemaa subjektina. Naisille on varattu kertomuksissa hirviön tai traagisen kärsijän ja passiivisen odottajan roolit. *Kuningas Oidipus* kummittelee kertomuksen teorian mallina, mikä muistuttaa paitsi psykoanalyttisen kertomuksen mieskeskeisyydestä, myös kaiken kertomuksen tiivistymisestä pojan alkuperäänsä kohdistuvaan pohdintaan. (De Laurentis 1984, 107–134.)

Alun ja lopun rinnastuminen toisiinsa, niiden kuolemankaltaisuus sekä keskikohdan pitkittämisen tarve nautinnon edistämiseksi näyttäytyy Winnetille vain miehen seksuaalisuuteen sopivaksi malliksi. Energioiden liikkeellepaneminen, joka johtaa

juonen viivytyksen jälkeen jännitteen laukeamiseen, yhdistyneenä Freudin taustatarinaan seksuaalivieteistä ja elämän alusta, asettaa kertomuksen miehisen kiihottumisen ja purkautumisen malliin. Tällaiseen seksuaalisuuskuvastoon sopii myös ajatus kertomuksen järjestymisestä selkeään alun, keskikohdan, lopun muodostamaan malliin. Kun tähän vielä lisää Brooks kiinnostuksen isien ja poikien välisen suhteeseen, heidän välisensä valtataistelun ja perimyksen kysymyksiin, jättää Brooks Winnettin mukaan huomiotta toisen ihmiskunnan puolen näkökulman ihmisenä olemiseen. (Winnett 1990.)

Winnett antaa esimerkkejä siitä, miltä naisen seksuaalisuuden tarjoama toisenlainen kertomuksen malli voisi olla. Jos miehellä alkua ja loppu näyttävät hyvin samantaisilta – kuolemankaltaisilta pienenemisen, veltostumisen ja passiivisuuden tiloilta, jossa lopun jälkeen ei ole mitään – ei naisen seksuaalisuus anna samanlaista mallia. Ensinnäkin naista ei voi pitää vain lisäkkeenä, joka on sivuosassa miehen halun dynamiikan välttämättömänä osatekijänä. Loppu ei ole naiselle päätepiste vaan usein välitön uuden alku, jopa uusien aloitusten ja lopetusten ketjun alku. Toisaalta paisumisen ja kutistumisen kuvat liittyvät naisenkin seksuaalisuuteen raskauden ja imetyksen muodossa, mutta kutistumisen merkitys ei tässä tapauksessa ole kuolema vaan elämä. Raskaudessa ja imetyksessä ei myöskään ole ensisijaista niiden kokijan nautinto, vaan niiden kautta antaudutaan toisen käytettäväksi ja toisen nautinnon kohteeksi. Kertomuksen dynamiikan kuvana raskauden ja imetyksen prosessit eivät myöskään suuntautuisi taaksepäin, kuten kuoleman passiivisuuden paluuseen perustuvan maskuliinisen nautinnon sanotaan suuntautuvan, vaan ennemminkin tulevaisuuteen. Feminiinisen halun muotoa seurailevan kertomuksen ihanne ei olisi suljettu – kuten Brooks kertomuksen mallin – vaan jättäisi lopun avoimeksi ja monitulkintaiseksi. Winnett nostaa myytin feminiinisen halun muotoa ilmaisevaksi lajiksi, koska myytille on ominaista, että sen kertominen alkaa yhä uudelleen. (Winnett 1990, erit. 507–509, 511–512.)

Roof taas kritisoi Brooksia erityisesti hänen kertomuksen teoriansa nojaamisesta heteroseksuaaliseen reproduktiivisen halun malliin, joka vaikuttaa myös Freudin teoriassa huolimatta siitä, että hänelle seksuaalisuus voi olla jotakin muuta kuin reproduktiivista, myös monenlaista ”perversiota”. Kuitenkin Roofin mukaan Freudilla perveriot kesytetään asettamalla ne osaksi primitiivistä seksuaalisuutta, josta normaalissa kehityksessä päästään eroon. Tässä tulee mukaan Brooksiltakin tuttu jännitteisen kertomuksen malli. Roof viittaa Freudin ”Kolmeen seksuaaliteoreettiseen tutkielmaan” (1971, orig. 1905), jonka alussa Freud esittää näkemyksensä siitä, miten seksuaalinen kehitys tavallisesti ymmärretään:

Kansanomaista seksuaaliteoriaa kuvastelee kauneimmin runollinen taru ihmisen jakautumisesta kahdeksi puoliskoksi – mieheksi ja naiseksi – jotka siitä pitäen pyrkivät rakkaudessa jälleen yhtymään. Siksi monia ihmisiä pahasti yllättää tieto, että on

miehiä joille sukupuolisena kohteena on toinen mies eikä nainen, naisia joiden kohteena on miehen sijasta toinen nainen. Tällaisia yksilöitä sanotaan sukupuolisesti poikkeaviksi eli harhaviettisiksi; täsmällisintä on puhua vietin kääntymästä eli inversiosta. Sukupuolisesta poikkeavia on huomattavan paljon, joskaan heidän tarkkaa lukuaan ei hevin saada selville. (Freud 1971, 62.)

Freudin sanojen takaa kuultaa Platonin *Pidot*-dialogi, jossa Aristofanes selittää rakkauden olevan alkuperäisen täydellisen tilan tavoittelua. Täydellisyys vallitsi aikoinaan, kun ihmiset olivat pallonmuotoisia mies-miehiä, nais-naisia tai mies-naisia. Palloihmiset muuttuvat kuitenkin röyhkeiksi ja alkavat uhmata jumalia. Jumalat halkaisevat ihmiset vähentääkseen heidän voimaansa. Tulos on kauhea: halkaistut palloihmiset etsivät onnettomina lopun ikäänsä toista puoliskoaan, kokonaisuutta ja täydellisyyttä. (Platon 179, 189d–193d.) Platonin myytissä heteroseksuaalisuus siis ei ole rakkauden yksiselitteinen pohja, vaan palloihmisiä on myös mies-miehiä ja nais-naisia. Kukin etsii juuri omaa puoliskoaan.

Roof näkee Freudin esimerkin merkityksenä sen, että Freudin mieleen on arki-sen käsityksen sijasta monimutkaisempi juoni, hän kaipaa kertomukseen konfliktia, mahdollisuuksia monenlaisiin käänteisiin, selkeisiin motiiveihin. Perversiosta ja alkuperäisestä ”vääristä lähtökohdasta” tulee huomattavasti jännittävämpi juoni, jossa riskinä on se, ettei kehitys menekään niin kuin olisi toivottua. Kertomuksen oikea loppu on kuitenkin päätyminen vastakkaisen sukupuolen vetovoiman pauloihin, jolloin syntyy mahdollisuus reproduktioon. Freudilla normaalista eriyvät seksuaalisuuden muodot määrittyvät infantiilisiksi haluiksi ja näin menettävät todellisen merkityksensä. Roofin mukaan tämä on perustana sille, että Freudilla ihmiselämästä kertovan kertomuksen tavoite on aina heteroseksuaalinen reproduktio. Roof jopa pohtii, onko heteroseksuaalisuus lopulta reproduktion vaatimuksen tulos, sen sijaan että heteroseksuaalisuus oli lähtökohta reproduktiolle. Tosiasia kun on, ettei kaikki heteroseksuaalinen seksuaalisuus ole reproduktiivista. (Roof 1994, xix–xxii.)

Kertomuksen ja seksuaalisuuden Roof yhdistää toisiinsa myös *Kuningas Oidipuksen* ja siitä johdetun oidipaalisin kehitystarinan kautta.³⁷ Kertomuksen pervouttamisen tukena Roofilla on Roland Barthesin *Tekstin hurma*. Siinä nautinnon teksti on jotakin, joka sijaitsee oidipaalisin järjestelmän ulkopuolella. Roofin mukaan Barthesin nautinnon tekstiä ei kuitenkaan voi määrittää homotekstiksi, koska silloin Barthesin oidipaalista karkaava tekstikäsitys tulisi asetetuksi heterouden määrittämään joko–tai-logiikkaan. Roofin esimerkkeinä ”perverseistä kertomuksista” olisivat sellaiset tekstit, jotka pyrkisivät välttämään rakenteellista sulkeumaa, karkaamaan määrittämisistä.³⁸ Sen sijaan sellaiset tekstit, joissa vain esitetään henkilöinä ”perversejä”,

37 Tässä Roof seuraa Susan Winnettin tavoin Teresa de Laurentisin *Alice Doesn't* kirjan argumentaatiota.

38 Yksi perverssiä kertomusta lähellä oleva on Roofin mukaan Djuna Barnesin *Yömettä*, lesbohahmoja sisältävä teos, jossa mm. reproduktio ja luonnollinen perimys isältä pojalle kieroutetaan. Virva

mutta jotka muutoin asettuvat tavanomaiseen kertomuksen logiikkaan, toisivat vain uudet hahmot samaan vanhaan heterokertomukseen. Perinteiseen identiteettipoliitiikkaan nojautuvat ulostulokertomukset ovat Roofin mukaan pohjimmiltaan heterokertomuksia. Perverssiys ja hetero- ja homoseksuaalisuus toimivat Roofilla enemmän narratiivin rakenteiden tasolla kuin konkreettisten tapahtumien ja henkilöiden ominaisuuksien tasolla. Seksuaalisuus rakentuu usein tekstiin metaforisesti, rivien välissä – juuri siinä on sen ideologisuus. Ideologisuutensa tiedostavatkaan tekstit eivät usein ole ideologiasta vapaita. Roof muistuttaa, että Freud oli tietoinen kertomuksen merkitystä konstruoivasta funktiosta, mutta silti hän oli kiinni aikansa patriarkalaisessa ideologiassa. (Roof xxiii–xxviii.)

Mutta onko kehityksen jatkuminen ja avoin, uudelleen kerrottava kertomus erityisen feminiininen tai lesbinen malli? Kun lukee Brooksia, patriarkalaisen kertomuksen arkkitehdiksi mainittua hahmoa, näin ei näytä olevan. Hänellä elämän kertomukselle on ominaista sen muotoilu yhä uudelleen ja uudelleen: onhan kertomusta ajamassa lacanilaisittain ymmärretty halu, joka ei koskaan saa tyydytystään. Esimerkkinä Brooksilla on Rousseau'n *Tunnustukset*, omaelämäkerrallinen teksti. Kohtaus, jossa Rousseau yhä uudelleen kertoo, miten palvelustytön hiusnauhan varastaminen menikään, kuvastaa Brooksille tarinan ja kerronnan kaksoislogiikkaa. On mahdotonta erottaa toisistaan tarinaa ja kerrontaa, eli tietää, mitä tarinassa – elämän tapauksessa todellisuudessa, reaalisessa – oikeasti on tapahtunut. Siksi kerrotaan yhä uusia versioita tapahtumista, jotta tavoitettaisiin oikeampi merkitys. (Brooks 1992, 30–34 ja luku 10.)

Saision trilogian kuvastossa matkalle lähteminen, liike ja pyrkimys eteenpäin edustavat ennemminkin kunnianhimon ja täydellistymisen juonta, jonka Brooks yhdistää miesten osaksi, kuin feminiinistä juonta. Stereotyyppisesti naisille ominaisempaa olisi passiivinen sisäinen kehitys, hiljainen ”kestäminen” (mt., 330, nootti 3). Saision trilogiasta on havaittavissa sama kaksinaisuus, joka näkyy Larssonin ja Weinin pseudonyymeissä: on lupa kirjoittaa sekä stereotyyppisen maskuliinisia, että stereotyyppisen feminiinisiä juonia samaan tekstiin. Jälkimmäisestä esimerkkinä ovat Winnettin toivomat naisellisen reproduktion kuvat, jotka näkyvät Saision trilogiassa. *Punaisessa erokirjassa* keskeistä on äidiksi tulo, lapsen syntymä, imetyksen mainitaan. Isän ja pojan jatkumon rinnalle tulee äidin ja tyttären jatkumo; tämä linja alkaa *Pienimmästä yhteisestä jaettavasta* ja jatkuu *Punaiseen erokirjaan*. Edellä viittasin *Oidipus Kolonoksessa* -draaman alkukohtaukseen, josta voi huomata, että Oidipus korvataan Saision versiossa suoraan äidillä. Isien ja poikien suhteen rinnalle asettuu äidin ja tyttären suhde.

Mitä tulee Roofin kritiikkiin Brooksia kohtaan, hänellä korostuu Brooksien moittiminen toiveesta, että kertomus aina tuottaisi jotakin. Merkitys ja nautinto, joiden Brooks näkee olevan tärkeitä kertomuksen seurauksina, samastuvat Roofilla repro-

Hepolampi näkee Saision trilogian tematiikassa vastaavuuksia Barnesin romaaniin (Hepolampi 2004).

duktioon. Kritiikki on täysin vastakkaista Winnettin kritiikille, joka juuri kaipaa reproduktion kuvastoa Brooksian teoriaan. Roofin ja Winnettin kritiikit Brooksista osoittavatkin, miten monenlaisia elementtejä yhdessä teoriassa voi olla. Tässä on läh-
tökohta, jolla tutkimuksessani lähestyn sekä teoreettisia tekstejä, että Saision trilogiaa. En oleta niiden kertovan kertomusta, jossa olisi vain tietynlaisia elementtejä. Pysin kunnioittamaan tekstien moninaisuutta. Maskuliiniseen seksuaalisuuteen viittavien kohtien ohella Brooksian kerronnan teoriassa on monia hedelmällisiä ajatuksia, joita ei ole vaikea yhdistää Saision trilogiaan.

Saisiolla on trilogiassaan viittauksia kertomuksen dynamiikkaan, samoin hän on paratekstuaalisissa lausunnoissaan korostanut, että kertomuksessa on oltava hallittu rakenne, vaikka se samalla voi yllättää lukijan. *Kohtuuttomuus* -romaanissa, jossa aristoteelinen rakenne asetetaan ihmisten psyyken osaksi, puhutaan myös nautinnosta hyvin brooksilaiseen tyyliin. Kirjan kertoja – mies kylläkin – selittää ”avaruuden ystävä-
välleen”, miten ihmisten seksileikeissä ”tärkeintä ei ole nopea tyydytys vaan pitkitetty nautinto. Päämäärän, siittämisen, korvautuminen nautinnolla on houkutellut meidät monenlaisiin variaatioihin itse toiminnassa.” (Saisio 2008, 300.) Toisaalla kertoja kuvailee suoraan Freudin ”Mielihyväperiaatteen tuolla puolen” -esseetä (mt., 272–273); ”wieniläinen partasuu” mainitaan kirjassa myös taajaan. Romaania pidettiin liiankin pitkänä; itse näen siinä viitattavan jatkuvasti sivupolkuihin, lykkäämiseen ja tunnus-
tusten pidättämiseen. *Kohtuuttomuus* on vielä korostetusti nautinnon kertomus, sillä kertoja haluaa hekumoida rakkaudellaan, joka on nyt ohi. Siinä Brooksian kertomuk-
sen logiikka vaikuttaa selkeästi, trilogiassa sen sijaan vastaava logiikka on kuin näky-
mätön selkäranka.³⁹

Freud on erityinen esimerkki tutkijasta, jota on kritisoitu heteroseksuaalisuuden tuottajaksi, vaikka hänen teksteissään on runsaasti erityisesti heteroseksuaalisuuden luonnollisuutta kyseenalaistavia paikkoja. Varsin hedelmällisiä edelleenkehittelyn paikkoja löytyy ”Mielihyväperiaatteen tuolla puolella” -esseestä, jossa on myös vii-
taus Platonin androgyniamyyttiin. Tässä yhteydessä Freud jättää puhumatta myytin homoseksuaalisesta puolesta, mutta Platonin myytin maininta vetää auttamatta mu-
kaan myös muut kuin heteroseksuaaliset variaatiot. Androgyniamyytillä Freud yrit-
tää perustella kuolemanviettiä, selittää eliöiden halua päästä takaisin ”alkuperäiseen tilaan”, joka Freudille näyttäytyy jakautumattomuuden tilana, kuolemankaltaisena passiivisuutena (Freud 1993, 113–117). Samalla Freud selittää vastakkaisten voimi-
en taipumusta etsiä yhteen, minkä voi nähdä korostavan heteroseksuaalisuuden perustavanlaatuisuutta. Toisaalta sama väite muistuttaa myös Freudin ajatuksesta ih-

39 Sanna Karkulehto sovelteli väitöskirjassaan Pentti Holapan *Ystävän muotokuvaa* (1998) *Punaisen erokirjan* intertekstiksi (Karkulehto 2007, 133–134). Omassa luennassani *Punaisen erokirjan* sijasta *Kohtuuttomuus* resonoi vahvasti Holapan romaaniin, erityisesti kertomistavan sekä miesten välisen epätasa-
arvoisen, kertojan puolelta osin tuomitunkin rakkauden teemallaan. Kummassakin romaanissa kuvataan jopa samankaltaisia tilanteita.

misen varhaisesta ”biseksuaalisesta” tilasta, jolloin ihmisessä ovat vielä valmiudet sekä maskuliiniseen että feminiiniseen identifikaatioon. Tämä tekee Freudille ihmisen sukupuolisen kehityksen arvaamattomaksi. (Freud 1971, 158–159.) Kaiken tämän Roof näkee Freudin teoriassa vain kertomuksen jännitettä kohottavana kuriositeettina, jolla ei ole todellista merkitystä. Mutta eikö sillä kuitenkin voisi olla merkitystä?

Freudin esseeseen sisältyy myös rivien välissä muistutus heteroseksuaalisuudesta irtautuvista tavoista lisääntyä, koska kuolemanvietin passiivisuuden ja ärsytykseen perustuvan elämänvietin lähtökohtien selvitys lähtee hänellä liikkeelle suvuttomasti lisääntyvistä tohveli-eläimistä. Freud viittaa tutkimukseen, jonka mukaan nämä voivat jakautua loputtomasti, eikä jälkeläisissä esiintynyt ”minkäänlaisia vanhenemisen tai degeneroitumisen merkkejä” (Freud 1993, 103). Saision trilogian kannalta, jossa naissuhteissa elävät synnyttävät lapsia, tämä on voimaannuttava väite.

Freudin teoriassa on aineksia vastakarvaiseen lukemiseen: Freudin tulkitsijan ei tarvitse tarttua hänen misogynisiin ja homofobisiin väitteisiinsä. Saision trilogia, jossa Freud mainitaan nimeltä muutamaan kertaan, sisältää selviä viitteitä psykonanalyttiseen ihmiskäsitykseen. Trilogian sukupuolen ja seksuaalisuuden piirteet nostavat Freudin teorioista esille sen kumoukselliset puolet; hegemoniseen heteroseksuaalisuuteen viittaavat osat puolestaan ovat nähtävissä jälkinä normalisointiin pyrkivästä kulttuurista, jota Saision trilogiassakin kuvataan. Androgynimyyttiin palaan aivan viimeisessä luvussa.

Saision trilogiassa näkyy myös tietoisuus kertomuksen perusmuodon ja heteroseksuaalisuuden liitosta. Tämä näkyy siinä, että selvin viittaus ajatukseen elämän ja kertomuksen yhteydestä on *Vastavalon* luvussa ”Parittomuus”. Luvussa Pirkko toivoo oman elämän muodostuvan tarinaksi. Hän on huomannut, että kaikki muut ovat parillisia, naimisissa tai seurustelevat, mutta hänellä ei ole ketään. Tarinalla Pirkko tuntuu siis tarkoittavan elämän ydinmerkitystä, joka toisi elämälle tarkoituksen. Parillisuus on häntä ympäröivälle yhteisölle mallijuoni, jonka mukaisesti heidän elämänsä järjestyvät.

Sartre kuvailee *Mitä kirjallisuus on* -teoksessaan lukemista Wolfgang Iserin tavoin. Hänelle lukeminen on aavistelua ja odottelua: ”Aavistetaan etukäteen lauseen loppu, seuraava lause, seuraava sivu ja odotetaan, että ne vahvistavat tai kumoavat nämä aavistukset. Lukijat ovat aina pidemmällä kuin lause, jota he lukevat, tulevaisuudessa, joka on vain todennäköinen, joka osaksi luhistuu, osaksi lujittuu sitä mukaa kuin he lukevat (– –)”. (Sartre 1967, 45.) Pirkko on ikään kuin lukemassa elämänsä tarinaa, vielä keskellä sitä. Pirkko odottaa elämänsä menevän suunnilleen niin kuin enemmistöllä, mutta hän alkaa aavistella, että hänen ennakointinsa on ollut väärä. Hän alkaa pohtia elämänsä kertomuksen mahdollisuuksia tarkemmin. Hän ihmettelee elämäänsä, jossa muut löytävät parinsa – parhaan ystävän tai seurustelukumppanin, lopulta aviopuolison, mutta hänen kokemuksensa eivät viittaa lainkaan siihen, että sama kohtalo odottaisi häntä.

Pirkko huomaa, että on joitakin, joiden elämää tuntuu luonnehtivan ”parittomuus”. Hän näkee kaksi vaihtoehtoa elämänsä juoneksi: ”edessäni on kaksi tietä: pyrkii pariksi jollekin tai keksii parittomuudelleni sisältö, jota toisten on pakko kadectia” (VV, 204). Kun Pirkko katselee ympärilleen ja näkee äitinsä ja isänsä avioliiton, ei heteroseksuaalisen tarinan juoni näytä erityisen kutsuvalta. Martta-tädin ja Enosedän tarina, joka Pirkkoa kiehtoo, muistuttaa heteroseksuaalisen pariskuntakertomuksen tiukoista rajoista. Erityisen kutsuvalta ei hänestä näytä Ulla-tädinkään parittomuuden sisältö, jossa korostetaan naisten erityisyyttä:

Henkilökohtaisesti olen aina arvostanu naisseuraa enemmän kuin miesseuraa. naisten kanssa voi nauraa mille tahansa, pelata kimpassa esimerkiksi totoa tai lottoa. Naisten kanssa voi viettää hauskan illan ilman että ne vaatii, että niiden paita pitäis silit-tää seuravana aamuna. Naiset on ihmisinä reilumpia, puhutaan mitä puhutaan. (VV, 204–205.)

Pirkosta Ulla-tädin parittomuuden sisältö ”tuntuu liian vähäiseltä” (VV, 204). Parempia juonia tarjoaisivat yksinäiset naissankarit: Jeanne d’Arc, Kuningatar Kristiina ja Mata Hari (VV, 205), joiden elämässä maskuliininen sankarikertomus yhdistyy naisen elämään. Voisiko se olla mahdollista?

Vastavalossa trilogian kertomuksessa ollaan vasta keskikohdassa. Tarinan muodostuminen, sen saamasta suunnasta puhumattakaan, tuntuu epävarmalta. Ei auta kuin toivoa parasta:

Minun on odotettava, että tarina kirjoittaa itsensä loppuun.

Minun on uskottava, että elämästäni tulee tarina, joka ratkaisee parittomuuteni.

Minun on uskottava, että elämästäni tulee tarina.

Ja

siihen uskon.

En usko. (VV, 206.)

Pirkko asettuu huomaamattaan naisen perinteiseen asemaan, odottamaan passiivisesti siten kuin Brooks väittää tyypillisen 1800-luvun kirjallisuuden naispäähenkilön tekevän. Metafiktiivisesti tulkittuna kohta muistuttaa lukijaa jälleen kysymyksestä, onko elämäntarinaa olemassa lainkaan. Voiko elämäntarina muodostua vain odottamalla, vai pitääkö jotain tehdäkin – alkaa kertoa sitä?

3 Kasvatus, ideologia

Psykoanalyttinen ihmiskuva vaikuttaa omaelämäkerrallisen kerronnan teorioissa. Olen kuvannut sen läsnäolon Doubrovskyn autofiktio-käsityksessä sekä uuden omaelämäkerran teoriassa. Myös vaikutusvaltaiset ranskalaiset kielen referentiaalisuutta kritisoivat teoriat perustuvat psykoanalyttiselle, etenkin kielipainotteiselle lacanilaiselle ihmiskuvalle: ei ole kyse vain ihmisen kyvyttömyydestä hallita itse kehittämäänsä instrumenttia, kieltä, vaan myös ihmisen kyvyttömyydestä hallita ja ymmärtää itseään.

Saision kuvauksessa Pirkon kasvusta on havaittavissa psykoanalyttinen diskurssi lähtien aina *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* toistuvasta itsen jakautumisen kuvasta, joka laajenee trilogian kielen tasolle. Johdatus narsismiin -esseessä Freud kuvaa ylimmän ja sen myötä omatunnon synnyn oidipuskompleksin jatkeeksi. Ennen oidipuskompeksia lapsi on narsistisessa tilassa, jossa hän saa nautintonsa oman ruumiinsa tyydytyksistä. Hänen seksuaalisten tunteidensa kohde on äiti, joka tyydyttää nämä tarpeet. Itserakkaus ja rakkaus äitiin sekoittuvat lapsessa. Tätä vaihetta Freud kutsuu myös homoseksuaaliseksi, kun lapsi ikään kuin rakastaa samaa – mikä tyttölapsilla onkin totta. Omatunnon kehitys on osa äidistä eroamista ja yksilöllistymistä, jolloin lapsi ottaa äidin tilalle uuden kohteen, joka ensiksi on isä. Isästä ja tämän edustamasta inestikiellosta tulee kaksinainen malli lapselle: toisaalta tämä haluaa kasvaa samantyyppiseksi kuin isä, toisaalta lapsen on muistettava, ettei hän saa olla ihan samanlainen kuin isä: hän ei saa ottaa äitiä halunsa kohteeksi. Isän edustama laki tekee isästä paikan, johon muutkin yhteisön lait koostuvat. (Freud 1993, 40–58, 144.)

Ihanneminä muodostuu kaikista yhteisön äänistä, vanhempien äänet ylimpänä; myöhemmin niihin liittyvät, kuten Freud selittää, ”kasvattajien, opettajien ja ympäristön ihmisten lukuisan ja epämääräisen joukon äänet” (Freud 1993, 52). Ympäristöllä olevien ihmisten joukko voi tuntua myös ahdistavalta. Freud kirjoittaa, että omatunnon

tunnistaminen auttaa meitä ymmärtämään niin sanottua huomatuksi tulemisen tai oikeammin tarkkailun alaisena olemisen harhakuvitelmaa, joka tulee niin selvästi esiin paranoidisten sairauksien oireissa ja voi ehkä esiintyä myös erillisenä sairautena tai transferenssineuroosiin liittyvänä. Nämä sairaudet valittavat, että heidän kaikki ajatuksensa tunnetaan, heidän toimintaansa tarkkaillaan ja valvotaan; tuon instanssin toiminnasta heitä informoivat äänet, jotka luonteenomaisesti puhuvat heille kolmannessa persoonassa. (”Nyt hän jälleen ajattelee sitä; nyt hän menee ulos.”) Tämä valitus on oikeutettu, se ilmaisee totuuden, sillä sellainen mahti, joka tarkkailee, arvioi ja arvioi meidän kaikkia aikeitamme, on tosiaan olemassa, jopa meissä jokaisessa normaalissa elämässä. Alitajuisen tarkkailun kohteena olemisen harhakuvitelma edustaa tuota mahtia regressiivisessä muodossa, paljastaen siten sen syntyperän ja syyn, miksi sairas ihminen on kapinassa sitä vastaan. (Mts.)

Freudin teoria ihmisen kehityksestä sisältää useita ongelmallisia kohtia, joista teoriaa pystyy helposti parodioimaan ja ikään kuin noudattamaan, mutta toistamaan toisin. Narsismi-essee nostaa esiin monia niistä. Ihmisen eli pojan kohteensiirto sisältää ensimmäisen ongelman: pojan kohteensiirto äidistä ei oikeastaan olekaan kohteensiirto, sillä samastumalla isään hän saa luvan tulevaisuudessa haluta äidin kaltaista kohdetta, kunhan se on joku toinen kuin äiti. Toisaalta tytön pitäisi toimia toisin, hänen todella pitäisi siirtää halunsa äidistä isään, jotta voi sitten jatkossa haluta isän kaltaisia hahmoja, eli miehiä. Homoseksuaalisuuden taas Freud näkee olevan jäämistä kiinni infantiliin narsistiseen tilaan, mutta miehen on taas korjattava loogisinta vaihtoehtoa: miehet eivät jää pitämään rakkaudenkohteenaan äitiä vaan sen sijaan autoeroottisesti itsensä kaltaista hahmoa. (Freud 1993, 31–59.)

Samalla kun Freud tekee paljon töitä luodakseen teorian, jossa homoseksuaalisuus on poikkeama, hänen teoriansa edellyttää, että ihmisen seksuaalinen kehitys voi kulkea muutakin kuin ns. normaalia tietä: ”Sanomme, että ihmisellä on kaksi alkuperäistä seksuaalista kohdetta, oma itsensä ja häntä hoivaava nainen, ja näin sanoessamme edellytämme, että jokaisessa ihmisessä on primaari narsismi, joka mahdollisesti voi toimia hallitsevana hänen kohteenvalinnassaan.” (Mt., 45.) Ilmaisu sisältää toisin sanoin saman viestin kuin ”Kolmen seksuaalteorian” androgyniaviittauksessa, jota Roof siteerasi Freudia kritisoidessaan.

Kertomus Pirkon kehityksestä havainnollistaa Freudin teorian ongelmakohtia. Pirkko esiintyy *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* kuin Freudin teorian pikainen lukija, joka ei ehdi perehtyä Freudin lisäyksiin, joissa naisen poikkeuksellinen kehitys selitetään vaan joka uskoo Freudin todella kuvaavan universaalisti ihmistä, myös naista. Pirkko yrittää aluksi kasvaa niin kuin kuka tahansa ihminen, samastua isäänsä ja ottaa itseensä hänen arvonsa. Toisaalta *Pienin yhteinen jaettava* kuvaa, miten tytön kehitystä pitää aivan erityisesti vartioida, koska tyttölapsen oidipuskompleksia ja äitiin samastumista ei voi keskeyttää uhkaamalla kastratiolla, kuten poikien tapauksessa. Freud selittää toisaalla tilanteen seurauksia: ”Kun kastratiopelkoa ei ole, puuttuu myös mahtava vaikutin yliminän rakentumiseen ja lapsenomaisen genitaalijärjestelmän sortumiseen. Nämä muutokset näyttää työllä paljon suuremmassa määrin kuin pojalla saavan aikaan kasvatus, ulkoa tuleva pelottelu joka uhkaa, että tyttö menettää muiden rakkauden.” (Freud 1971, 198.)

Freudin kuvaa teorioissaan psyyken ilmiöitä, mutta minäihanteen ja omatunnon rakentumisessa ei ole kyse vain yksilön sisäisistä prosesseista. ”Minäihanne avaa merkittävän tien joukkopsykologian ymmärtämiseen. Minäihanteessa on yksilöllisen puolensa lisäksi myös sosiaalinen puoli, se on myös tietyn perheen, yhteiskuntaluokan tai kansan ihanne.” (Freud 1993, 58.) Saision kuvauksessa Pirkon identiteetin kehityksestä on nähtävissä vastaavankaltainen jako yksilölliseen ja sosiaaliseen minäihanteeseen. Seuraavassa esitän, miten trilogian kahdessa ensimmäisessä osassa vanhemmat, sukulaiset ja lopulta ulkopuoliset kasvattajat alkavat väellä ja voimalla

muokata Pirkon yliminää, joka sosiologian diskursseiksi muutettuna näkyy paineena tietynlaiseen sosiaaliseen identiteettiin ja Pirkon tapauksessa erityisesti toivotunlaiseen sukupuoli-identiteettiin.

Trilogian esittämässä kasvatuksen kuvauksessa korostuu trilogian ensimmäisen osan nimen – *Pienin yhteinen jaettava* – merkitys. Pirkko on vielä lapsi, mutta koko hänen sukunsa kohdistaa häneen mitä erilaisimpia vaatimuksia ja toiveita. Ei olla enää vuosisadan vaihteen yläluokkaisessa Wienissä, jossa aateilmasto oli suhteellisen tasa-aineinen vaan 1950–60-lukujen Helsingissä, jossa yhä useammalla ihmisellä on aivan oma näkemysensä oikeasta tavasta elää.

3.1 Minä itse: poika

Pienimmän yhteisen jaettavan alussa pieni Pirkko ei vielä ole sisäistänyt yhteisön normeja. Hän uskoo, että hän voi olla poika ja tulla isona isäksi. Joku voisi sanoa, ettei Pirkko-parka ole vielä ymmärtänyt edes biologisia tosiasioita, mutta näin ei ole asia. Hän tietää oikeasti olevansa tyttö. Toisin on asia Eva Weinin *Puolimaailman naisessa*, jossa Eva järkyttyy havaitessaan, että hänen veljensä pissa tulee ”kikkelistä”, että on olemassa ero tytön ja pojan välillä (Wein/Saisio 2010, 36). Pirkon kehityksessä ei kuvata mitään tällaista. Sen sijaan vaikuttaa siltä, että Pirkko ajattelee ihmisen voivan olla tyttö tai poika, jos hän vain toimii toivomansa sukupuolen tavoin. Poikana olemisessa ei alkuun olekaan ongelmia: seisaalta pissaaminen onnistuu, ohuttukkaisena tukan sai pitää lyhyenä ja Pirkko oppii hienosti kiroilemaan ja syljeskelemään. Kotileikeissä Pirkko on isä ja lähtee aamulla näyttämään elokuvia, kuten hänen oma isänsä. ”Aion isona tulla isäksi”, toteaa Pirkko (PYJ, 27).

Tätä ennen trilogiassa on kuvattu, miten Pirkko on joutunut luopumaan tutista, miten kesäisin hän on mummon luona viikot, kun vanhemmat ovat kaupungissa. Hän on tässä vaiheessa jo joutunut ainakin käytännön tasolla eroamaan äidistään. Kuten Freudin teorian normi-ihminen, hän on vaihtanut isänsä kohteekseen ja samastuu tähän ja tämän arvoihin. Vasta silloin Pirkko huomaa jotakin olevan vialla, kun äiti ja mummo sekaantuvat hänen pukeutumiseensa ja hiusmuotiinsa yrittäen saada häntä näyttämään tyttöltä. Muutkin sukulaiset alkavat kantaa Pirkolle tyttöjen vaatteita. Hänelle annetaan erityisesti Helena-serkulle pieniksi jääneitä vaatteita. Vaa-
lea, hymykuoppainen Helena-serkku on Pirkosta ihana, kaunis ja vielä huumorintajuinen. Pirkko haluaisi olla Helena, mutta ei voi, ”koska olen luonnostani tumma ja hymykuopaton” (PYJ, 29). Tunne poikkeavasta ulkonäöstä paljastaa, että Pirkko tuntee hänen identiteetillään olevan luonnollisen perustan, jonka päälle myöhemmät muokausyritykset kerrostuvat. Luonnollinen perusta ei vain olekaan biologisen tytön tunne omasta tyttöydestään vaan tyttölapsen tunne poikana olostaan.

Pirkko ei – aluksi – piittaa sukunsa painostuksesta käyttäytyä norminmukaisesti. Kun häntä yritetään kieltää pitämästä poikien lakkia, hän ei välitä muiden mieli-

piteistä tippaakaan ja käytöksellään kyseenalaistaa sekä perinteisen tytönroolin että konventionaaliset tavat. Aikuinen kertoja pohtii tapausta:

Mutta

missä on pieni, vihreä lippalakki, jonka otsassa on keltainen plastiikkilentokone?
Ja missä on se itsepäinen pikkutyttö, joka istui Messuhallissa Bolshoi-baletin vierailua katsomassa vihreä lippalakki päässään ja jolle sanottiin, ettei kukaan katso balettiesitystä lakki päässä?
Ja joka vastasi rauhallisesti:
– Yks istuu vaan. (PYJ, 33–34.)

Kuvauksessa näkyy selvästi aikuisen kertojan asettuminen minäksi, joka tarkkailee mennyttä itseään kolmannessa persoonassa. Aikuinen minä kutsuu baletissa istuvaa lasta ”pikkutytöksi”, kun tämä itse pitää itseään poikana. Aikuisen sävy on ihaileva, kun hänen nuori minänsä vastusti yhteisön normeja ja oli oma itsensä. Kertomisen hetkessä pikkutyttö tuntuu vieraalta. Sasion trilogian kehyskertomuksessa kirjoittamisen innoittajaksi asettuu kadonneen pikkutytön etsiminen. Kehyskertomuksessa kuvataan aikuisen ”Sasion” asemaa hänelle asetettujen roolien puristuksessa. Hän pitää huolta isästään, lapsestaan – vain välillä hän karkaa matkoille, joilta hän palaa *Pienimmän yhteisen jaettavan* alussakin. Matkoillako hän vain saa olla oma itsensä?

Sosiologisessa ja sosiaalipsykologisessa tutkimuksessa yhteisö nähdään välttämättömänä yksilön kehitykselle. Itse asiassa sosiologiaa tieteenä on pidetty osasyllisenä siihen, että ajatus suvereenista yksilöstä on muuttunut epäilyttäväksi (Hall 2002, 34). Klassikkoteorioihin kuuluu H. G. Meadin (1932) esitys ”yleistetystä toisesta”, yhteiskunnan arvoista, jotka ihmisen on opittava, jotta hän pystyy toimimaan muiden kanssa. Ihminen jakautuu Meadin teoriassa objekti- (*me*) ja subjektiminään (*I*), joista objektiminä on sisäistänyt yhteisön arvot ja on subjektiminän suhteen psykoanalyysin yliminän kaltainen. Subjektiminä taas edustaa ihmisen viettejä ja vaistoja, luovaa ja spontaania käytöstä. Kielen avulla ihminen pystyy tarkastelemaan itseään objektiminänä (*”I am me”*), mikä tarkoittaa asettumista muiden ihmisten asemaan itsen tarkkailussa. Objektiminän kehitykselle itserefleksiivisyys on siis välttämätöntä. Kieli sinänsä on Meadille läpen sosiaalista, ei vain siinä mielessä että merkitykset ovat yhteisiä sopimuksia, vaan myös siten, että kieli opetetaan lapselle sosiaalisessa vuorovaikutuksessa. (Schellenberg 1988, 43–47.)

Itsen tarkastelu on moninkertaisesti toisten määräämää: kielen merkityksissä ovat mukana toiset ihmiset ja itseä kielen avulla hahmotettaessa vertauskohtana ovat toisilta omaksutut arvostukset. Itsen tarkastelusta seuraa tietynlaista toimintaa, joka on nähtävissä toisten alullepanemana. Toisten ihmisten voi jopa sanoa olevan läsnä yksilön sisällä. (Mt., 46.) Pirkon jakautuminen minään ja häneen, muuttumiseen ”jat-

kuvan tarkkailun alaiseksi”, on rinnastettavissa paitsi Freudin teoriaan, myös Meadin näkemyksiin yksilön ja toisen suhteesta. Pirkko näkee jo pienenä itsensä toisten silmin, niin että kerrassaan muuttuu aina toisenlaiseksi sen mukaan, kenen seurassa on:

(— —) minua on monta.

Yksi mummolle pitkiä, harmaita talvipäiviä varten, sellainen, joka osaa tiskata ja on vaalea ja tekee makaronilaatikkoo ennen kuin pappi tulee verstaalta kotiin.

Yksi papalle, sellainen jolla on rohkeutta olla menemättä kouluun, joka on turhaa ja herrojen hömpötystä.

Yksi äidille, reipas ja urheilunhaluinen pikkutyttö, joka pitää mielellään hametta ja menee keskiviikkoisin Kulttuuritalon TUL:n voimistelupiiriin ja saa palkintoja TUL:n liittouhuilla.

Yksi isälle, sellainen tyttö, joka osaa luistella heti, kun hokkarit on ostettu, ja ajaa kaksipyöräistä nopeammin ja varmemmin kuin pojat. (PYJ, 127)

Kuvauksesta huomaa, että Pirkon näkemys itsen olemisesta toiselle muuttuu tietynlaiseksi toiminnaksi, kuten Mead ajatteli. Mummon tyttö osaa tehdä ruokaa, papan tyttö jättää menemättä kouluun, äidin tyttö voimistelee ja isän tyttö on kuin poika mutta etevämpi. Tähän aikaan, kun Pirkkoa ei ole vielä kovasti sosiaalistettu, hän lopettaa luettelon näin: ”Ja [on] yksi, joka on poika ja minä itse. Ja se kuljeskelee missä huvittaa ja syljeskelee eikä välitä mistään.” (PYJ, 128.) Pirkko näkee selvän eron itsensä ja muille esitettyjen roolien välillä. Kuitenkin lauseissa on vihje ihmisen perimmäisestä jakautumisesta, koska Pirkon on kuvattava tuota hänen ominta itseään kolmannen persoonan kautta: ”yksi”, ”poika”, ”se”. Itsen jakautuminen jää voimaan sellaisessakin virkkeessä, jossa vahvimmin pyritään tavoittamaan tosi minä. Poikana olemisen tehdäänkin juuri eleissä ja toimissa, jotka Pirkko itse näkee vain peilikuvan kautta. Pojankin esitys on osoitettu toisille.

Toden teolla Pirkon poikamaisuutta aletaan kitkeä vasta sen jälkeen kun Pirkko saa poikien lippalakin. Pirkolle lippalakki on aivan erityinen. Hän saa sen papaltaan, anarkistilta.

Se on poikien lakki, siitä ei ole epäilystäkään.

Ja se on minun, sillä isälle se on liian pieni, ja äiti taas ei missään tapauksessa halua poikien lakkia.

Lippalakkia olen toivonut kauan, yhtä kauan kuin nahkaisia polvihousuja, nallipyssyä, nuolipyssyä, vesipyssyä ja polkuautoa, joita en koskaan tule saamaan.

Mutta lippalakki on minun.

Panen lakin päähäni ja katson itseäni eteisen peilistä.

Se on virhe.

Sillä nyt hänessä tapahtuu jotakin.

Sen hän näkee siitä, ettei hänen äitinsä sano mitään. Eikä isä eikä mummo eikä kukaan, ei edes Ulla-täti.

Siitä hän arvaa, että hänen lakkinsa on vaarassa.

Ja siksi hän vartioi lakkiaan tarkasti. (PYJ, 30.)

Lakki on vaarallinen, se havaitaan esimerkiksi selvästi. Samoin se, miten perheessä muutoin sukupuolten olemukset ovat paikoillaan: äiti ei ”missään tapauksessa” halua poikien lakkia. Pirkko taas sitä haluaa, samalla tavalla kuin hän haluaa kolmea erilaista pyssyä, joita hän ei ”koskaan tule saamaan”. Aseiden asema fallossymbolina tunnetaan; nämä ovat mahdottomia, sen tietää silmää iskevä aikuinen kertoja – Pirkko puolestaan tietää, että jossain menee poikana olemisen raja tytölle, ja se kulkee leikkipyssyissä.

Pirkon pannessa lakin päähänsä muut vaikenevat. Juuri siitä Pirkko tietää, että hänestä paljastui nyt jotain pelottavaa. Sanna Karkulehto havaitsi kaapin epistemologian toimivan *Punaisessa erokirjassa*, mutta sen alkujuuret ovat jo Pirkon lapsuudessa. Hiljaisuus alkaa vallita heti, kun Pirkon sukupuolen erityisyys tosissaan tulee sukulaisille selväksi. Kaikki vaikenevat, ja juuri vaikeneminen paljastaa, että jotain kumouksellista ja siksi pelottavaa tapahtuu nyt. Pirkko alkaa pelätä lakkinsa puolesta. Hän on oikeassa: kohta lakki katoaa, eikä sitä saa enää koskaan takaisin.

”Hukku”, joka vei Pirkon tutin, vei lakinkin. Tutin katoaminen kerrotaan limitäin lakin katoamisen kanssa: kummassakin kyse on aikuisten toimista, jotka ohjaavat Pirkkoa kohti ”normaaliutta”, eroon esioidipaalisen nautinnon oloiloista, jotka freudilaisessa teoriassa määritetään perversseiksi. Tutin kadottua se saa lukemattomia korvikkeita, mutta lopulta vuosien varrella Pirkon kerrotaan päässeen irti tutista. Lakista hän ei pääse. Sitä korvaamaan tulevat monenmoiset lakit, ”mutta lippalakki ei ollut korvattavissa millään” (PYJ, 33). Lippalakin yhdistyminen nautinnolliseen tuttiin vie lippalakin osaksi samaa ajanjaksoa tutin kanssa. Lakki viittaa esioidipaalisen ajan lupaan olla Freudin sanoin ”biseksuaalinen” eli elää vielä Freudin alkuperäiseksi katso-massa tilassa, jossa sekä maskuliinisuus että feminiinisyys ovat ongelmatta osa ihmistä. Oidipaalivaiheen jälkeen on siirryttävä eteenpäin, oltava jompaakumpaa sukupuolta. Eikä valinta ole vapaaehtoinen, vaan yhteisö vartioi, että biologisesta työstä kasvaa tytöltä näyttävä ja tytön lailla käyttäytyvä ihminen, pojasta maskuliininen mies.

Lakkiepiso-di on trilogiassa tärkeä kohta. Se asetetaan aivan ensimmäiseksi Pirkon lapsuuden tarinassa, niin että se alkaa aikaisemmin kuin kronologisesti varhaisempi tutin menetys. Lakin tarjoama valheellinen lupaus jää leimaamaan Pirkon koko myöhempää kehitystä. Sukupuolen epänormatiivisuus liittyy myös kiinteästi seksuaali-identiteetin kehittymiseen myöhemmin, kuten paljastaa se, että ”hiljainen tieto” aktivoituu jo sukupuolen kysymyksessä, kun se myöhemmin ympäröi kysymystä Pirkon seksuaalisuudesta.

Lakin menettämisen myötä ja sen korvikkeiden osoittautuessa epäkelvoiksi Pirkko vähitellen menettää uskonsa poikana olemiseen. Välillä hän muistaa, mikä hänen oikea osansa olisikaan ollut. Lastentarhassa hän ihailee yhtä pojista, joka rikkoo kaikkia sääntöjä. Kun Pirkko maalaa lastentarhassa vesiväreillä tätien oppien mukaan sievästi eikä riko enää sääntöjä, tämä Matti Niiranen roiskii väriä työhön miten sattuu, liikaa ja liian vahvasti, mutta jostain syystä tädit kerääntyvät katsoman juuri Niirasen työtä ja kuiskailemaan keskenään. Pirkon työstä kukaan ei ole kiinnostunut. Pirkko havaitsee, että ne huomataan, jotka rikkovat sääntöjä, ja ne ohitetaan, jotka tottelevat kiltisti. Pojille sääntöjen noudattaminen ei ole yhtä tärkeää kuin tytöille. Pirkko miettii: "Olen tehnyt elämäni virheen uskomalla mummoa ja rupeamalla kiltiksi tytöksi. Olen todellisuudessa kiltti ja epäkiinnostava tyttö, vaikka olen tumma ja ainoa lapsi ja vaikka sisälläni asuu aito niiranen, joka tahtoo kiroilla ja syljeksiä sipulinkuoria ja rikkoo sopimuksia (– –)" (PYJ, 198).

Koulussa tytöksi kasvaminen jatkuu: Pirkon opettaja asettaa Pirkolle vaatimuksen olla kiltti ja sopeutuvainen tyttö (PYJ, 233). Opettajaansa miellyttääkseen hän asettuu kiltiksi tytöksi, vaikka oikeasti hän haluaisi olla "vaikea ja kiinnostava" (PYJ, 233). Aikuinen Pirkko näkee tässä alun "kymmeniä vuosia" kestäneelle kohtalolle, jossa hän mitätöi itsensä toisia miellyttääkseen (PYJ, 234).

Pirkon kokemuksen kuvaavat poikatyttöjen elämää, josta voi sukeutua naismaskuliinisuutta ilmentävän yksilön elämä. Judith Halberstamin (1998) naismaskuliinisuuden käsite pyrkii korostamaan maskuliinisen identifikaation olemassaoloa yhtenä identiteettipositiona, tosin niin, että ei ole yhtä naismaskuliinisuutta vaan lukemattomia variaatioita siitä. Halberstamin mukaan poikatyttöihin kohdistuu erityisesti murrosiän koittaessa niin vahvoja sanktioita, että naismaskuliinisuuden esiintyminen aikuisilla naisilla tuntuu välillä todelliselta ihmeeltä (mt., 6). Pirkon kehityksen kuvauksessa maskuliiniseen identifikaatioon puututaan jo paljon aikaisemmin: jo koulussa entisestä poikatyöstä on tullut kunnon tyttö. Palaan Halberstamin teorisointiin seitsemännessä luvussa, jossa joudun Radclyffe Hallin *The Well of Loneliness* -romaanin myötä pohtimaan invertti-käsitteen suhdetta trilogiassa kuvattuun naismaskuliinisuuteen ja Pirkon seksuaali-identiteettiin.

Maskuliininen identifikaatio kuvataan Pirkossa ikään kuin olemuksellisenä piirteenä. Sitä ei käy peittäminen, kuten Pirkko saa havaita *Vastavalon* kuvauksessa "parittomuudestaan", jota käsittelemme edellisessä luvussa. Pirkon tunteen parittomuudesta synnyttää se, että tansseissa pojat eivät hänen papiljoteistaan ja hameestaan huolimatta ole huomaavinaanakaan häntä. Pirkko miettii, miksi näin on:

Kulttuuritalon naisten vessassa vertaan itseäni niihin tyttöihin joita haetaan, ja niihin, joita ei haeta.

Minussa on enemmän yhteistä niiden kanssa joita haetaan, kuin niiden kanssa, joita ei haeta, sillä ne, joita ei koskaan haeta, niin kuin minua, ovat joko humalassa tai hirvit-

tävän lihavia tai kasvot tupaten täynnä finnejä.

Minulla on pulleahko, normaaliksi laskettava vartalo, äidin valitsemat vaatteet ja edellisen yön papiljoteissa kituneet kiharat.

En pysty käsittämään, miten viisisataa Brylcreme-tukkaista poikaa voi yhtä aikaa nähdä parittomuuteni, lauantai-ilta lauantai-illan jälkeen. (VV, 203–204.)

Vaikka Pirkko omissa silmissään näyttää keneltä tahansa tytöltä, pojat eivät ole samaa mieltä. He havaitsevat jonkin piirteen, joka tekstin logiikan perusteella on maskuliinisuus, joka saa heidät jättämään Pirkon hakematta. Pirkon identiteetissä kuvataan selvästi olevan olemuksellinen ydin, joka puskee läpi hameiden ja kiharoiden. Tämän takia trilogiassa esitetty Pirkon käsitys sukupuolestaan tuntuu hieman liian olemukselliselta, jotta se sopisi Judith Butlerin performatiiviseen sukupuolikäsitykseen. Samalla siinä on paljon yhteistä Butlerin teorian kanssa.

Butler korostaa, ettei sukupuoli muotoudu ekspressiivisesti eli ilmaisten jotakin sisäistä, biologisen sukupuolen kanssa samastuvaa sukupuolen ydintä vaan sen sijaan performatiivisesti. Performatiivisuus tarkoittaa, että sukupuolta tuotetaan historiallisesti määritetyillä eleillä, teoilla ja esimerkiksi vaatetuksella, jotka antavat tuttuutensa kautta tunteen sukupuolen sisäisestä alkuperästä. Drag-esityksen liioitellun sukupuoliesityksen hienous on siinä, että se on tunnistettava kuva vaikkapa stereotyyppisestä naisesta, mutta samalla se osoittaa sukupuolitekojen keinotekoisuuden. Se, että sukupuoli voidaan tuottaa tunnistettavasti vastakkaista anatomista sukupuolta edustavan ruumiin pinnalla, tekee esityksestä vielä paljastavamman. Ja vielä monimutkaisemmaksi tilanteen tekee se, että sukupuoli-identiteetti voi drag-artistilla olla erilainen kuin ruumis antaa olettaa ja esitys tuottaa. (Butler 2006, 230–232.)

Pirkon sukupuolen tekemisessä korostuu performatiivisuus, esittäminen. Pirkko on ikään kuin tarkkaillut poikia, heidän sukupuolta rakentavia tekojaan, ja toistaa ne mahdollisimman tarkasti. Voisi ajatella, että yksi osa esimerkiksi äidin ja mummon Pirkon toimiin kohdistuvasta paheksunnasta johtuu siitä, että Pirkko todellakin onnistuu käymään pojasta. Esityksen onnistuminen paljastaa pelottavasti, ettei sukupuolen ja anatomisen ruumiin välinen kytkös ole itsestään selvä. Samoin Pirkon esityksen tuottama paniikki ja hänen poikatyttöyteensä puuttuminen sopii kuvaamaan sitä Judith Butlerin ajatusta, että sukupuoli ei ole vapaasti valittavissa vaan sen tuottaminen on tarkasti säädeltyä ja väärästä esityksestä seuraa rangaistus. Butlerin mukaan vallitseva vamma säädellä sukupuolta paljastaa jo itsessään sen, ettei sukupuolen esityksillä ole luonnollista ja itsestään selvää perustaa. (Butler 1990, 279.)

Pirkko tuntee sisimmässään olevansa poika, vaikka hänen anatomiansa on tytön. Hän todistaa sen Butlerin väitteen puolesta, ettei naisen anatomia välttämättä seuraa sosiaalisen sukupuolen naisellisuus. Mutta Pirkon korostetut poikana olemisen esitykset paljastavat, ettei poikana eläminenkaan synny automaattisesti. Kiinnostavaa on myös se, kuten tulen myöhemmin antamaan esimerkkejä, että *Vastavalon* jotkin

kohdat vihjaavat, että myös Pirkon biologinen ruumis antaa tiettyjä omavaltaisia merkkejä itsestään.

Halberstam pitää ihmeenä miesidentifioituneiden naisten olemassaoloa kaikesta yhteisön painostuksesta huolimatta. Pirkon tapauksessa voisi kysyä, mistä tanssi-paikan pojat aistivat Pirkon maskuliinisuuden, vaikka hänet on ehditty koulia jo irti tietoisesta pojan esittämisestä eikä hän enää itsekään tiedä, mistä poikien aistima ”erilaisuus” kumpuaa? Onko hänessä sittenkin jokin ominaisuus, joka on kulttuurisia esityksiäkin vahvempi? Vai eikö Pirkon maskuliinisuus suostu taipumaan painostuksenkaan alla?

Eräässä varhaisessa esseessään Butler selittää sukupuolen performatiiviin sisältyvää toimijuutta. Hän käyttää hyväkseen teatterisanastoa, joka sisältyy hänen performatiivi-käsitteeseensäkin. Hän korostaa, ettei performatiivisuus tarkoita roolin vapaata valintaa eikä myöskään ”projektia”, jonka yksilö valitsee. Toisaalta normeja rikkovia sukupuoliesityksiä on mahdollista olla olemassa, sillä vallitsevan kulttuurin sukupuoliteot eivät automaattisesti tuotu ihmisessä sen mukaan, onko kyseessä biologinen nainen tai mies. Mutta ruumiillaan ilmaisevat minät eivät myöskään edellä kulttuurisia konventioita, joiden kautta ne alkavat tuottaa merkityksiä. Sen sijaan sukupuoli-esitysten skriptejä toistava subjekti on kuin näyttelijä, joka on vapaa tulkitsemaan olemassaolevan draamatekstin tietyissä rajoissa luovasti omalla tavallaan. (Butler 1990, 277.) Yksilöllä on Butlerinkin teoriassa mahdollisuus ainakin minimaaliseen kapinaan. Pirkon tapauksessa ongelmana voi pitää jälleen sitä, että hänen kuvataan olevan äärimmäisen heittäytyvä näyttelijä. Niin hyvä, että hän heittäytyessään kadottaa itsensä aivan kokonaan ja alkaa kuin uusi ihminen. Miksi hänen teinityön esityksensä ei mene yhtä täydestä?

3.2 Toisille olemisesta itse-identiteetin etsintään

Kasvaessaan Pirkko alkaa kadottaa varman tunteen omasta itsestään. Välillä ”niirainen” pilkkaa esille. *Vastavalossa* Pirkko innostuu oppikoulussa uskonnonopettajansa puheista, kun tämä tulkitsee *Raamattua* ihmisyyksilön kehityskertomuksena. Opettaja puhuu Jeesuksen ristinkuolemasta osana isien historiallista petosta poikiaan kohtaan. Pirkon innostuminen juuri tästä aiheesta muistuttaa hänen lapsuuden identifikaatiostaan tulla isänsä pojaksi ja kasvaa isona isäksi.

Uskonnonopettajansa innostamana Pirkko alkaa maalata säännöt unohtaen. Kun muut oppilaan maalaavat sieviä pääsiäispupuja, niin kuin on kehoitettu, hän maalaa ”isien historiallisen petoksen, niin että omahyväisesti hymyilevän isän päällä väänlehtii kolme kädetöntä, jalatonta ja sokaistua poikaa” (VV, 136). Pirkko joutuu taideteoksensa takia rehtorin puhutteluun. Kuvaamataidonopettajan tuomio on ankara: ”Tämä on sairaan mielen tuotetta” (VV, 137). Sanat aiheuttavat välittömästi Pirkossa reaktion: ”Valahdan kylmäksi ja sitten kuumaksi. Uskon heti.” (Mts.) Pirkko asettuu

takaisin tytön paikalle, hänessä aktivoituu sama reaktio kuin pienempänä sukulaisten toiveiden kohteena ollessaan: heti toisen määrittäessä hänet, hän mukautuu siihen.

Myöhemmin Pirkon ihailema äidinkielenopettaja esittää hänelle oman arvostelmansa Pirkon piirroksesta ja sitä kautta Pirkosta itsestään:

– Aika tavallisen surkea tuherrus se Golgata-piirros, josta tänään niin kova meteli nousi. Ei se minusta häiriintyneenstä mielestä kerro.

Ja Ruutusotilas kääntyy, työntää Armiron suuhunsa, sytyttää sen, ja katsoo minua savun läpi:

– Helvetinmoisesta tekotaiteellisuudesta ja nokkavuudesta se minusta puhuu.

(VV, 150.)

Pirkko muuttuu jälleen ja tuntee olevansa tekotaiteellinen ja nokkava. Kysymys epäaitoudesta, väärästä minästä, on jatkuvasti esillä Saision trilogiassa. Oma ääni tulee kytkeytymään erityisesti Pirkon ajatuksiin taiteilijuudesta, joihin opettajan sanat epäilemättä vaikuttavat. Jotta oma ääni voisi olla olemassa, tarvitaan sen taakse oma itse, joka on muutakin kuin kopio toisista. Oman itsen häviäminen merkitsee katastrofia taiteilijuudelle.

Tapa, jolla Pirkko ottaa omakseen aivan vastakkaisia käsityksiä itsestään, ei ole Meadin ajattelutavan mukainen. Mead (1932, 193) kirjoittaa: ”Yksilö ei tietenkään ota itsensä osaksi jokaista niistä asenteista, joita häntä ympäröivillä lukemattomilla toisilla on, vaan ainoastaan ne asenteet, jotka ovat yhdenmukaisia tietyissä olosuhteissa.” Pirkko taas toimii juuri päinvastoin: hän ottaa itsensä osaksi kaikki toisten häneen kohdistetut toiveet. Kun Mead kirjoitti ”yleistetystä toisesta” 1900-luvun alkupuolella, hän oletti yhteisön jakavan tietyt arvot, jotka yksilö ottaa itseensä sosiaalistumisessa. Nykyaikaan kurkottavassa kulttuurissa, jossa Pirkko elää, yhteisöstä on vaikea löytää arvojen konsensusta. Tätä kuvaavat hyvin juuri Pirkon suvussa näkyvät erilaiset ajatukset siitä, minkälainen Pirkon pitäisi olla. Eikä kyse ole vain yksilöiden vaihtelevista mielipiteistä, vaan yhteiskunnan perusarvojen hajautumisesta, mitä heijastaa edellä kerrottu uskonnollinen kiista. Muutos ravistelee jähmeimpiäkin instituutioita, kirkkoa muiden muassa. Ollaan 1960-luvulla, jolloin yhtenäiskulttuuri alkaa Suomessa hajota ja radikaalit aatteet saavat kannatusta, toisaalta järjestysten vastapainona konservatiivit nostavat omaa ääntään esiin. Salaman *Juhannustanssien* jumalanpilkasyyte kuvastaa uskonnollisten piirien harjoittamaa taiteen kontrollia, jonka uhriksi Pirkkokin on nyt joutunut arkisessa elämässään.⁴⁰ Saision trilogiassa huomautetaan, ettei yhteisön arvojen muutos välttämättä etene stereotyyppien mukaisesti. Piirustuksenopettaja – jonka ammattinsa puolesta olettaisi olevan boheemi ja ajatuksiltaan vapaamielinen – hermostuu uskonnonvastaisista puheista; uskonnonopettaja taas

40 Pertti Karkama luettelee *Kirjallisuus ja nykyaika* -teoksessaan pitkän listan tapahtumia, jotka 1960-luvulla sekoittivat ihmisten ajatuksia maailman normaalista menosta (1994, 243–245).

on kapinallinen. Samaa ideaa jatketaan *Punaisen erokirjan* vasemmistoradikaalien kuvauksessa.

Oman äänen kysymys ei Meadia kiinnosta, mutta ihmisen toiminnan ytimenä, toimeenpanevana voimana, on yksityinen subjektiminä. Se pääsee kuitenkin näkyviin vain sosiaalisen ehdoilla. Ihminen on ennen muuta tietoinen objektiminästään, sosiaalisesta minästään, ei sisäisestä subjektiminästään. (Schellenberg 1988, 44–45.) Saision trilogian moniarvoistuneessa maailmassa objektiminää ei enää näe entiseen tapaan selkeästi, mutta se onnistuu moninaistumisestaan huolimatta peittämään lähes kokonaan näkyvistä Pirkon sisäisen minuuden. *Punaisessa erokirjassa* Pirkko on jo niin sosiaalistettu, ettei hän enää yritä väittää itsestään mitään totuuksia. Itse asiassa hän ”arvioi mahdollisuutensa elämässä selviämiseen heikoiksi” (PE, 76). Tyttöystävä klovnisilmäinen on Pirkosta huolestunut ja pakottaa hänet hakemaan Ylioppilasteatteriin.

Kertoja kuvaa Pirkon mietteitä: ”Hänen on pakko uskoa, että hänessä on jotakin, mitä hän ei itse tiedosta, jotakin, jonka klovnisilmäinen näkee nyt ja muut vasta myöhemmin. Hän päättää pyrkiä Ylioppilasteatteriin, klovnisilmäisen ehdotuksesta.” (PE, 77.) Tällä kertaa Pirkon elämän etenemisen kannalta on hyvä, että hän uskoo toisen määritelmää itsestään ja ottaa jonkin suunnan elämälleen. Käännettä Pirkon suhteessa itseensä ei tapahdu teatteriurankaan myötä, vaan kertoja korostaa, miten Ylioppilasteatterin pääsykokeissa Pirkko tekee niin kuin muut määräävät: ”laulaa, käskystä”, ”hakkaa käsillään, käskystä, rytmejä, jotka hänelle pianosta soitetaan” ja ”lukee käskystä runon, improvisoi, tanssii, suunnittelee ryhmätyönä yhteiskunnallisen sketsin, matkii eläintä (apinaa), esittää tuulta, naista⁴¹ ja nimetöntä uhkaa” (PE, 77). Juuri apinan esittäminen alleviivaa Pirkon taipumusta apinoida kaikkea, mitä muut hänelle ehdottavat.

Anthony Giddens uskoo ihmiselle olevan välttämätöntä tunne omasta itsestä, huolimatta ihmisen sopeutumisesta yhteisöön. Hän kutsuu ihmisen yksilöllistä puolta itseidentiteetiksi, jota ylläpidetään jatkuvalla kertomuksella itsestä ja joka asettuu vastadiskurssiksi ihmisen sosiaalisessa kanssakäymisessä ottamille rooleille. Siihen ei riitä pelkkä kielellinen itsetietoisuus, joka tulee ilmi kyvyssä käyttää sanaa ”minä” itsestä puhuttaessa, mihin Giddens väittää Meadin pysähtyvän. Giddensin itsensä mielestä tärkeää on ihmisen aktiivinen ja jatkuva itsen rakentamisen työ. Kielellinen jakautuminen ei Giddensin mukaan myöskään ole sama asia kuin ihmisen tuskallinen kokemus omasta itsestä vieraantumisen sosiaalisen paineessa. Toisille esitetyissä rooleissa ei ole kyse vain sanoista vaan Giddens näkee subjektin koko ruumiillaan sopeutuvan olemaan maailmassa ”normaalilla tavalla”. Tässä normaalissa käytöksessä, jonka rikkominen katsotaan epäkohteliaisuudeksi tai jopa mielenvikaisuudeksi, ei

41 Naisen esittäminen muistuttaa sukupuolen muodostuvan esityksissä, ei biologian perusteella. Eri-tyisesti kun juuri Pirkkoa, biologista naista, pyydetään esittämään naista.

välttämättä näy se, minkä ihminen katsoo itselleen omimmaksi. Itseidentiteetti muistuttaa subjektille, minkälaiseksi hän itse itsensä tulkitsee. (Giddens 1991, 52–59.)

Pirkon ongelmat tyttöyden omaksumisessa osoittavat, miten syvällisesti toisen rooli on omaksuttava. *Punaisen erokirjan* kuvaukset teatterikoulun opeista tämän myös paljastavat. Ei riitä, että oppii repliikit ja pystyy esittämään roolinsa näyttämöllä, omaa ruumistakin on muokattava: Pirkon näyttelijäksi pääsemisen ehto on, että hän harjoittaa fyysistä ketteryytään ja koordinaatiota (PE, 253).

Saisiolla kielellinen jakautuminen on yksi monien jakautumisten jatkumoa, joista osa tapahtuu sosiaalisen paineen vaatimuksesta. Pirkko itse ymmärtää jakautumisensa seitsemänvuotiaana havaitessaan kuvajaisensa ikkunasta ja alkaa sen jälkeen määritellä itseään samalla tavalla kuin häntä ovat jo aikaisemmin määritelleet ulkopuolelta muut. Omaelämäkerrallisen tarinan kertominen trilogiassa ”Saision” kertomuksessa on tapa ottaa oman elämän kertomus haltuun muilta. Sen toisena puolena on *Vastavalossa* ja *Punaisessa erokirjassa* kuvattu nuoruuden minä, jonka kyky kertoa identiteettinsä näyttää olevan vaurioitunut. Hänen identiteettinsä on peittynyt toisten hänelle osoittaman kuvan taakse. Tähänkin voi rinnastaa *Pienimmän yhteisen jaettavan* Narkissoksen varjo -luvun ja sen rikkoutuneen peilin. Toiset eivät enää toimi peileinä, kuten jossain aikaisemmassa maailmassa. Peili on rikki, toisten näkemykset hajonneet.

Stuart Hall kirjoittaa, että klassisten sosiologisten identiteettiteorioiden – mm. juuri Meadin ajattelun – mukaisesti ihmisen identiteetti on kuin silta, joka rakentuu subjektin sisäpuolen ja sen ulkopuolelle jäävien toisten välille. Ihmisellä nähdään näissä teorioissa yhä olevan sisällään ydin tai olemus, jota vasten asettuu julkinen maailma ja sen tarjoamat identiteetit. Ihminen projisoi itsensä kulttuurin tarjoamiin identiteetteihin ja samalla sisäistää niissä olevat arvot ja merkitykset. Näin ihminen asettuu osaksi maailmaa, oppii ymmärtämään itsensä ulkopuolta ja myös ennustamaan ulkopuolen liikkeitä. (Hall 1999, 22.)

Juuri silta on sattuva metafora Saision trilogiaan nähden, jossa puhutaan useissa kohdin kuilusta itsen ja toisen välillä, johon eri asiat tarjoutuvat sillaksi tai muuten piilottavat kuilun. Hall näkee, että nykymaailmassa – kuten voi sanoa myös Saision 1960-luvun maailmasta – perinteiset identiteettimallit ovat pulassa. Subjekti pirstoutuu, kun identiteetit, joihin se projisoi itsensä, ovat keskenään ristiriitaisia ja muuttuvat alinomaa. Subjektin on sanottu muuttuvan postmoderniksi, ”liikkuvaksi juhlaksi”, joka ”muokkautuu ja muotoutuu jatkuvasti suhteessa niihin tapoihin, joilla meitä representoidaan tai puhutellaan meitä ympäröivissä kulttuurisissa järjestelmissä”. (Mt., 22–23.) Postmodernin subjektin diskurssissa tunne yhtenäisestä identiteetistä on vain ”lohduttava minätarina” tai ”minäkertomus”, koska ”täysin yhtenäinen, loppuunsaatettu, varma ja johdonmukainen identiteetti on fantasiaa” (mts., 23).

Hallin tässä muotoilussa – jonka hän muistuttaa olevan vain yksinkertaistus⁴² – postmoderni subjekti kuulostaa paljon mutkattomammalta kuin se Saision trilogiassa on. Lohduttava minätarina, josta Hall puhuu, on Giddensin näkemyksen mukaan yhäkin ihmiselle tarpeellinen. Ihminen, joka ei pysty enää kirjoittamaan minätarinaa tai uskomaan siihen vaan näkee itsensä vain toisten heijastumana, joutuu psykoosiin. Itseidentiteetin ja muille esitetyn identiteetin suuri ristiriitaisuus voi johtaa subjektin omakuvan hajoamiseen, ja sen kautta subjektin hajoamiseen myös toimijan merkityksessä. Tunne ruumiin ja itsen yhtenäisyydestä katoaa, ja ihminen voi tuntea, että hänen ruumiinsa toimii mielestä erillisenä. Identiteettitarinassaan ihminen tarkastelee silloin omaa toimintaansa kuin minkä tahansa vieraan toimia tuntien ironista huvittuneisuutta, kyynisyyttä tai jopa vihaa. Giddens ottaa esimerkikseen holokaustin kokeneiden ruumiista irtautumisen tuntemukset, joiden on kuvattu mm. vastaavan tunnetta olosta näytelmän roolihenkilönä. Giddensin innoittajana on Erving Goffmanin teoria ihmisten tavasta ottaa totunnaisia rooleja kohtaamisissaan toisten kanssa ja näin välttää sosiaalisia konflikteja. Giddens selittää, miten toisten huomioon ottamisella ei vain vältetä loukkaamasta toisten itsetuntoa. Kun subjekti ottaa toisen ihmisen huomioon siten kuin ihmiset ovat tottuneet, toinen ihminen saa varmistusta omalle olemassaololleen. Maailma, joka on olemassaololle välttämätön, on silloin ”paikallaan” ja toisaalta se, että toinen ihminen osoittaa teoillaan huomaavansa minut, varmistaa minun olevan olemassa muille tässä maailmassa. (Giddens 1991, 46–52, 60–61.)

Ennen kuin tyttöystävä pakottaa Pirkon liittymään Ylioppilasteatteriin, Pirkko tuntee itsensä olemattomaksi ja elämänsä menetetyksi. Klovnisilmäisen huoli Pirkosta ja hänen leppymätön halunsa saada Pirkko kuuntelemaan tukevat Pirkon tunnetta hänen olemassaolostaan. Hänet otetaan huomioon kuten ihminen kuuluu ottaa huomioon. Lisäksi tyttöystävä huutaa Pirkolle teatterislangilla, että tällä on ”eittämätön presaans” (PE, 76). Näyttelijäntyön yhteydessä presaans merkitsee karismaa, läsnäolon ja hetkessä elämisen tuntua, jota ihminen tarvitsee tehdäkseen vaikutuksen näyttämöllä. Presaans on nähty lahjana, joka joillakin vain on (Shepherd & Wallis 2004, 266). Kertoja kuitenkin panee Pirkon sanomaan, ettei hän ymmärrä, mitä ”presaans” tarkoittaa. Lukijan huomio kiinnitetään presaansin merkityksen pohtimiseen, jolloin lukija voi kiinnittää huomiota sanan koko merkityskenttään. Klovnisilmäisen voikin tulkita huutaneen Pirkolle, joka välin tuntee katoavansa muiden vaatimusten taakse, että sinä olet eittämättömästi olemassa, sinulla on ”olemassaolo”.⁴³ Saision tekstin

42 Yksinkertaistetulta se kuulostaa esimerkiksi Meadin ajattelun suhteen, jossa ihmisen yksityistä sisäpuolta ei voi oikeastaan tavoittaa, koska ihmisen kasvaessa toiset perustavat hänen identiteettinsä eikä itseä käy selkeästi erottaminen toisista.

43 Presaans-sanalla on konnotaationsa myös trilogian kerrontatilanteeseen. Artaudin julmuuden teatterissa presaans merkitsee vastakohtaa keinoitekoisen representaation ja toiston draamalle. Performanssitutkimuksessa 1990-luvulla näyttelijän puhdas läsnäolo on nähty parhaana välineenä poliittiselle vaikuttamiselle. (Shepherd & Wallis 2004, 227, 234.) Molemmat ovat osa autofiktion toimintaa.

ristiriitaisuudelle on tyypillistä, että samalla kun Pirkko saa vahvistusta omalle olemiselleen, hän ottaa vastaan toisen tarjoaman omakuvan, näyttelijänä olemisen. Takoessaan näyttelijäksi lähtemisen Pirkon mieleen tämä samalla pilkkaa kertomusta, jonka Pirkko on itse tarjonnut itsestään. ”Työväentytär oikeen joo... paperikommar!” (PE, 75), ivaa klovnisilmäinen. Sanamuodoista käy ilmi, että Pirkko on vedonnut perheensä kommunistisuuteen ja sen vaikutukseen omaan identiteettiinsä, mutta Klovnisilmäinen ei usko sitä totuudeksi Pirkosta.

Kommunistisuuteen perustuva identiteetin voi todella sanoa olleen fiktio, sillä tarpeellisuudesta huolimatta itseidentiteetti on aina fiktio: se vaatii luomista, itselle tapahtuneiden erilaisten asioiden yhdistämistä syihin ja seurauksiin. Se on narratiivinen identiteetti, jota ei voi suoraan palauttaa tapahtuneisiin asioihin, koska asioita ei enää erota niistä strukturoivasta juonesta. Toisille esitetty minuus taas on fiktio toisella tapaa, konventioiden kautta. Itseidentiteettiä sosiaalista vasten hahmottaessaan Giddens käyttää lähteenään Goffmanin vuonna 1971 julkaisemaa tutkimusta *Relations in Public*, mutta Saision trilogian yhteydessä osuvammalta tuntuu Goffmanin klassikkoteos *Arkielämän roolit* (1971/1954). Siinä Goffman käyttää metaforanaan teatterisanastoa: hän puhuu ihmisistä roolien esittäjinä, sanoo heidän dramatisoivan toimintaansa ja käyttävän rooliensa tukena erilaisia lavastuksia. Esimerkiksi ammatti-identiteetti muuttuu fiktioksi sen kautta, että tietyssä ammatissa olevien oletetaan käyttäytyvän tietyllä tavalla, olivatpa he yksityiselämässään millaisia tahansa. Vähitellen rooli, joka alun perin ehkä tuntui vieraalta, muuttuu osaksi ihmisen luonnolliselta tuntuvalta olemista. Tämänkaltaisesti kuvataan Pirkon näyttelijän- ja ohjaajanidentiteetin kehitystä *Punaisessa erokirjassa*: muut olettavat hänen osaavan erilaisia asioita, ja juuri toisten odotuksen panevat Pirkon näitä asioita tekemään ja lopulta tietyssä määrin niissä onnistumaankin.

Goffmanin teorian logiikka muistuttaa aina teatterisanastoaan myöten Butlerin sukupuolen performatiivisuuden teoriaa, vaikka Butler itse on tehnyt eroa oman performatiivisuuden käsitteensä ja Goffmanin *Arkielämän rooleja* -teoksessa esitetyn teorian välille sen perusteella, että performatiivisuuden teoriassa ei voi puhua rooleista, joita tahtova minä valitsee (Butler 1990, 279). Kuitenkin Goffman itse selittää teoksessaan ihmisen minuuden ja roolin suhteesta, että ”sen sijaan ihmisen minuus olisi lähtökohta hänen esittämälleen roolille, minä onkin hänen esittämänsä kohtausten *tulos* eikä *syy*.⁴⁴ Identiteetti ei synny luovan yksilön aivoissa, sen keksimissä tavoissa ilmaista itseään vaan sosiaalisista järjestelmistä. (Goffman 1971, 271–272.) Klaus Mäkelän sanoin Goffman pitää ihmistä ”risukasana tai sipulina, joka esittää itseään vailla ydintä” (Mäkelä 1997, xvii).

Pirkkokin tulee olevaksi toisille hänen mukautuessaan hänelle tarjottuihin rooleihin. Monessa kohdin hän itse ei tiedä, millainen hänen itsensä pitäisi olla, hänen

44 Kursiivit Goffmanin.

sisimpänsä tuntuu katoavan. Aivan kokonaan se ei kuitenkaan häviä. Pirkko toimii vaivihkaa omaa sisäistä minää toteuttavaan suuntaan. Ehkä kyseessä on kertovan minän fiktiivinen yritys kertoa itselleen koherentti minätarina, mutta se ei poista sitä tosiasiaa, että kertomuksessa kirjoitetaan esille ainakin unelma tosiminuuden olemassaolosta. Muut yrittävät kaikin tavoin tuon minuuden hävittää – pystyykö ihminen mitenkään vastustamaan toisten valtaa? Tätä tarkastelen seuraavaksi analysoimalla tarkemmin Pirkon sitoutumista ja kasvattamista osaksi yhteisössä vaikuttavia ideologioita.

3.3 Kommunistisen kodin opit

Saision trilogian Suomi on ideologisen kamppailun kenttä. Lähtökohta Pirkolla on kuitenkin paikallaan, isällä ja äidillä on yhteiset arvot. Isä on töissä Suomi-Neuvostoliitto-Seurassa, äiti on kuulunut nuorena seuran lauluyhtyeeseen ja kotona kaikuivat kommunistiset taistelulaulut. Sukulaiset ovat työläisiä, kotona käy väkeä kommunistisissa kokouksissa. Pirkko on siis todellakin ”työväentytär”, vaikka toimitusjohtajan tytär klovnisilmäinen ei sitä uskokaan. Mutta vaikka Pirkon suku on samanmielinen kommunismissaan, on suku muissa asioissa erimielinen, mm. sukupuolen suhteen. Kun Pirkko haluaa olla poika, hänen Ulla-tätinsä tunnustaa, että hän halusi itsekin pienenä olla poika. Ulla-täti on yksi ”parittomista”, sukulaistäti joka ei koskaan mene naimisiin, mutta hänen parittomuutensa syitä ei tarkemmin selitetä, vain sanotaan, että hänestä naiset ovat reilumpia. Äiti ja mummo taas yrittävät saada Pirkko pitämään rimpsuja ja papiljotteja. Isä haluaa Pirkosta reilun, miesmäisen naisen, Hella Wuolijoen tyyppisen. Papan mielestä taas ”jos lapsi haluaa olla poika, niin sitten lapsi on poika” (PYJ, 28). Pirkon lähiympäristö antaa hänelle näin ollen aivan vastakkaisiakin viestejä siitä, miten sukupuolta on lupa esittää. Laajemman kulttuurisen hegemonian vahvuudesta kuitenkin kielii se, että Pirkko taipuu pitkäksi aikaa yrittämään olla naisellinen nainen.

Koulu tuo uuden lisän Pirkon aatteelliseen maailmaan, siellä konservatiivinen opetus tulvahtaa toden teolla hänen ylitseen. Siellä kiltin tytön roolikin vahvistuu. Myöhemmin arvot kalskahtavat myös oppikoulun opettajien ja teatterikoululaisten kesken.

Vahvin oppi, johon Pirkkoa kasvatetaan, on isän kommunismi. Isä yrittää välittää arvojaan muillekin. Hän kiertää näyttämässä Suomi-Neuvostoliitto-Seuran elokuvia kansalle, jotta ”suomalaisetkin saisivat oikeaa tietoa sosialismin saavutuksista ja sellaisista asioista” (PYJ, 24). Pirkon isän sanoissa on kaikuja Marxin ja Engelsin ideologia-käsitteestä, jossa lähtökohtana on ihmisen vieraantuneisuus todellisista elämisen ehdoista. Taloudellinen sorto ja kapitalistien pyrkimys oman aseman säilyttämiseen on tosiasia, joka proletariaatin pitää tajuta. Ideologian avulla kapitalistit pitävät yllä harhaista käsitystä todellisuudesta, jossa sorto on luonnollista. Ideologian sokaisemat

ihmiset eivät pysty havaitsemaan elämäntilanteensa oikeaa luonnetta, vaan ovat halitsevaa luokkaa pönkittävän ideologian armoilla. (Eagleton 1991, 70–74.)

Yhtenä kapitalistismia vahvimmin tukevista ideologioista on pidetty uskontoa, ja sitä Pirkon isä vastustaa. Jo pienenä Pirkko on saanut oppia, että ”isä ja minä ja äiti emme usko mihinkään pyhäkouluihin” (PYJ, 25). Jeesuksesta Pirkko kuulee vasta lastentarhassa. Kotona isä kieltää Jeesuksen olemassaolon: ”Semmosta Jeesusta ei ollu ikinä olemassakaan. Sen on tiedemiehet todistanu.” (PYJ, 189.) Lastentarhan tädit pyytävät isältä lisäselvityksiä moisista tutkimuksista ja isä hermostuu: ”Sen on tiedemiehet tienneet vaikka kuinka kauan. Mutta uskonnolla on aina saatu kansa pysymään nöyränä. Uskonto on ooppiumia kansalle.” (Mts.) Isän vastaus kuulostaa Pirkosta hienolta, vaikka ”En tiedä mitä ovat uskonto ja oopiumi ja kansastakin minulla on vain hatara käsitys” (PYJ, 189).

Käsitteet ovat Pirkolta vielä hukassa, mutta ideologia hallussa. *Pienimmän yhteisen jaettavan* alussa kuvataan kiistoja, joihin Pirkko joutuu pihan muiden lasten kanssa. Sota-aika värittää vielä lasten arkea, pihan lapsista monen isä on haavoittunut sodassa. Pirkon isä sen sijaan on tyttärensä sanojen mukaan ”säilynyt haavoittumattomana, kiitos Stalinin ja sen, että Neuvostoliiton oli tärkeämpää voittaa maailmansota kuin vähäpätöinen Suomi” (PYJ, 26). Ei ole vaikea huomata, että Pirkko on omaksunut isänsä käsitteet ja ideologian. Suurin osa pihan lapsista on saanut kotonaan toisenlaisia opetusta. Pirkko saa kuulla, että ”Neuvostoliitto ei, anteeks vaan, voittanut vaan hävisi sodan Suomelle” (mt.).

Pirkko oppii pihalla, että oikean ideologian noudattaminen tuo muassaan palkkioita. Sodassa loukkaantuminen on todistus siitä, että mies on oikea suomalainen mies. Vaikka Pirkon isä on komea ja hyvä perheenisä ja pysyttelee erossa alkoholista, Pirkolle annetaan ymmärtää, että se ei riitä. ”[T]osipaikan tullen isä ei tosimiesten kanssa pärjäisi, esimerkiksi tappelussa, esimerkiksi sellaisten viinamäen isien, jotka hakkaavat akkansa ja mukulansa lauantaisin saunan jälkeen, koska ovat olleet sodassa ja saaneet sirpaleen päähänsä” (PYJ, 25). Ideologia kääntää vaikka mustan valkoiseksi, pahan hyväksi.

Marxilaista ideologia-käsitystä kehittänyt Louis Althusser keskittyy esseessään ”Ideologia ja ideologiset valtiokoneistot” (1984/1976) pohtimaan, miten ihmiset kohtaavat ideologian heidän jokapäiväisessä arkisessa elämässään. Althusser korostaa, ettei ideologia ole minkään tietyn ryhmän tietoista sumutusta. Ideologiaa ei voi ”käyttää”, koska kaikki subjektit elävät ideologiassa huomaamatta sitä. Lacania soveltaen hän päätelee, että peilivaiheessa tapahtuva minän samastuminen fiktiiviseen peilikuvaan antaa mallin myöhemmille samastumisille fiktiivisiin, ideologisiin diskursseihin. Ihmisen on välttämättä omaksuttava jokin ideologia, aivan kuten hänen on astuttava symboliseen ja omaksuttava yhteinen kieli tullakseen täysvaltaiseksi subjektiksi. Althusserin ideologian kehittälyssä tärkeä osa on ideologian kutsulla, interpellaatiolla, jonka kautta subjekti ottaa ideologian osaksi itseään. Esimerkkinä Althusserilla on se, miten poliisi huutaa kadulla ”Hei te siellä!” ja jokainen ajattelee

juuri häntä kutsuttavan. Althusserin näkemyksen mukaan ideologia antaa ihmiselle tunteen hänen merkittävyydestään; ihmisestä tuntuu, että ideologia tarvitsee juuri minua. (Althusser 1984, 118–121, 126–132.)

Ideologia vastaa ihmisen olemassaoloa koskevaan ahdistukseen, jonka tyyntymisessä Giddens näkee subjektia ympäröivillä ihmisillä olevan suuren merkityksen. Subjekti kohtaa ideologian aina toisten ihmisten kautta, joista ensimmäiset ovat lapsen holhoojat. Althusserin mukaan ideologiaa ei ole ilman ihmisiä, jotka taas kaikki ovat syntymästään asti ideologian sisässä. Ideologia perustaa subjektit ja on siis välttämättömyys koko subjektin käsitteelle. (Mt., 125–132.)

Althusserille uskonto on keskeinen ideologinen vaikuttaja, samoin kuin koulussa tehtävä ideologinen vaikuttaminen. Perheiden lastenkasvatus on tietenkin yksi osa ideologista muokkausta. Uskonto ja kotikasvatus ovat esimerkkejä ihmisten yksityisestä alueesta, jota Althusserin käsite ”ideologinen valtiokoneisto” kuvaa. Uskonnon ja perheen vaikutus ihmiseen on salakavalaa, sillä se käyttää sortoa vasta toissijaisena keinonaan, kun taas sorto on julkisen alueella vaikuttavan valtiokoneiston ensisijainen toimintatapa. Väkivalta on kuitenkin hiljaisena uhkana myös yksityisen alueella. Perheen, koulun ja uskonnon lisäksi ideologisia valtiokoneistoja ovat esimerkiksi poliittiset puolueet, tiedotusvälineet ja taide. Ideologisten valtiokoneistojen moninaisuudesta on seurauksena se, että se ei ideologiset valtiokoneistot eivät ole yksinäisiä. Niissä käydään jatkuvaa ideologista taistelua. Toisaalta Althusser kirjoittaa, että sortava valtiokoneisto luo – tarvittaessa väkivalloin tai pakkokeinoin – yhtenäisen ideologian, johon ideologiset valtiokoneistot pyritään sopeuttamaan. Hallitsevan ideologian vaikutuksessa kirkko ja perhe tai koulu ja perhe tavallisesti toteuttavat samaa ideologiaa ja yhdessä huolehtivat tuotantosuhteiden uusintamisesta. (Althusser 1984, 99–108.)

Lasten väliset kinat pihalla osoittavat, että jo pieni lapsi on omaksunut ideologian. Lapsenkasvatus yleensä on ideologian läpitunkemaa. Ideologian harhaisuus paljastuu siinä, ettei Pirkko todellakaan ymmärrä, mistä hän puhuu Stalinia ylistäessään. Äiti sen sijaan tietää, että hegemonisen ideologian vastaisista puheista voi käynnistyä sortokoneisto. Hän toppuuttelee isän puheita Pirkolle oopiumista ja uskonnosta: ”– Älä sille nyt tommosia, äiti sanoo. – Rupeavat vielä syrjimään ja vainoamaan sitä.” (PYJ, 189.)

Oopiumia kansalle -hokemaan palataan *Vastavallossa*, jossa näsäviisas oppikoululainen Pirkko paljastaa, ettei isä taida tuntea marxilaisuutta kovin syvällisesti. Pirkon väitellessä isänsä kanssa Jumalan olemassaolosta, isä kieltää Jumalan marxismiin vedoten. ”Sen, minkä ihminen näkee, se on. Henkiolennot ja muut jumalat ja kummitukset on porvareiden keksintöä.” (VV, 161.) Isä kommentaa Pirkkoa perehtymään marxismiin. Kiusaa tekevä tytär haluaa isänsä selittävän hänelle marxismiin, johon isä vastaa vain: ”Marxismi-leninismi on koko maailman työväen ihmisten maailmankatsomus” (VV, 160). Pirkko penää selvempää vastausta, marxismiin ”ydintä”,

”johtavaa ajatusta”, mutta saa vastaukseksi vain mitäänsanomattoman ”marxismileninismi on sitä, että se on mitä on” (VV, 161). Vastauksen ironia löytyy siitä, että samanlaisen vastauksen sai Mooses kysyessään Jumalalta, mikä tämän nimi oikein on. ”Minä olen se joka olen”, jyrähtää Jumala (2 Moos. 14). Pirkon ivaillessa isäänsä, joka ei tiedollisesti pysty tätä voittamaan, isä hiljentää tyttärensä lyönnillä: ” – Siinä oppikoululaiselle Marxia perkele!” (VV, 163). Viime kädessä väkivaltakoneista lähtee käyntiin, jos pehmeämmät keinot eivät auta.

Uskonnollinen ideologia on Althusserin pääesimerkki ideologian ja subjektin suhteen selventämisessä. Hänen mukaansa ideologialla on aina keskus, jonka subjekti kokee kutsuvan häntä, juuri häntä itseään. Uskonnossa keskus on Jumala. Jumalan Althusser merkitsee Subjektiksi isolla etukirjaimella ja hänen kutsuaan tottelevat pienellä alkukirjaimella merkityt subjektit, jotka merkitsevät vaihtuvia yksilöitä. (Althusser 1984, 133, 134.) Teorian takana on strukturalisti Saussuren näkemys kielellisen merkin jakautuneisuudesta signifioijaan ja signifioituun, merkitsijään ja merkittyyn. Signifioitu muuntautuu Lacanin psykoanalyysissa isolla kirjaimella merkityksi, imaginaarisen lopulliseksi merkitsijäksi, Toiseksi, jonka maallisina vastineina ovat sitä tavoittelevat vaihtuvat korvikkeet, toiset. Jumala on uskonnollisessa diskurssissa Subjekti, joka on olemassa itsensä kautta ja itseään varten. Esimerkkinä tästä Althusserilla on samat Mooseksen kuulemat Jumalan sanat, joita Pirkon isäkin tietämättään siteerasi. (Althusser 1984, 134.)

Uskova tietenkin näkee Jumalan ainoana keskussubjektina, kielletäänhän käskyisäkin pitämästä muita jumalia. Mutta kun Jumalaa tarkastellaan ideologian keskussubjektina, havaitaan, että sen tilalle voidaan asettaa minkä tahansa muun ideologian keskeinen subjekti, esimerkiksi Marx (mt., 136).⁴⁵ Tästä puhuu *Vastavalon* tekstikin, kun isä huomaamattaan panee Marxin Jumalan tilalle. Pirkon isässä näytetään konkreettisesti, miten ideologia, joka esittäytyy itsestäänselvyytenä, tuntuu olevan aina ihmisen ulkopuolella. Jotkut muut ovat ideologian vankeja, en minä. (Althusser 1984, 130.)

Pirkon isä tietää kirkon vaikutusvallan ja muistaa varoittaa tytärtään siitä. Hän ei sen sijaan huomaa, miten vahvasti päiväkotit ja koulu puuttuvat lasten kasvatukseen. Althusserin mukaan juuri kasvatusinstituutit ovat myöhemmin aikoina korvanneet kirkon ideologisena toimijana. Kirkon ja perheen liitto on korvautunut koulun ja perheen liitolla (mt., 107–113). Pirkon perheessä isä on kommunistisuudessaan ”huono subjekti”, kuten Althusser kutsuu sellaisia subjekteja, jotka eivät vastaa dominantin ideologian kutsuun. Heidän tapauksissaan sortavan valtiokoneiston on puuttuttava asiaan (mt., 136). Pirkon onkin mentävä lastentarhaan siksi, että ”Suomen ja Neuvostoliiton kansojen välinen Luja Ystävyys” on ”Suomen Porvarille kova pala nieltäväksi, mistä johtuu se, ettei Suomen Hallitus tue Suomi-Neuvostoliitto-Seu-

45 Althusser ei tosin luettelossaan (1984, 136) mahdollisista keskussubjekteista mainitse Marxia, de Gaullen kylläkin.

ran Ystävällismielistä Toimintaa” (PYJ, 177). Tämän takia isä ei ole saanut palkkaa pitkään aikaan. Tässä vaiheessa Pirkko vielä samastuu kyselemättä isäänsä, ja niinpä ”Suomen ja Neuvostoliiton Kansojen Välisen Ystävyyden takia” Pirkko suostuu alistumaan hoitoon viemiseen (PYJ, 179).

Lastentarhassa Pirkko saa aavistuksen siitä, että maailmassa olemisesta tulee vaikeaa, jos yhteiskunnan sääntöihin ei sopeudu. Pirkon pitäisi totella leikkien sääntöjä, vaikka hän ei näe niissä mitään mieltä. Tädit yrittävät selittää: ”leikki menee pilalle, jos ryhmässä on yksi, joka ei suostu sääntöihin, niin että siinäkin mielessä leikki muistuttaa elämää itseään” (PYJ, 180). Kun Pirkko ei vielääkään tottele, hänet kannetaan seisomaan nurkkaan pitkäksi aikaa. Hän tunee, miten ”minut nostetaan ilmaan. Haistan kainalohien ja makaronivellin, ja haraan vastaan. Apuun tulee toinen tati, ja hikeen ja velliin sekoittuu Punaista Norttia ja piippiraudasta kärehtänyttä hiusta ja huohotusta.” Tädit jupisevat mennessään jotain oppimisesta, ainoasta lapsesta ja aikaa vaativista tapauksista. (PYJ, 180–181.) Pirkko joutuu seisomaan nurkassa koko leikki-tunnin.

Tapauksen jälkeen vanhemmat ottavat Pirkon pois päivähoidosta. Perheen sisällä lopettamisesta tulee kiistaa. Isä on Pirkolle ”yhtä raivoissaan kuin tärkkiessuiset tädit” (PYJ, 181). Itseään ideologiakriittisenä pitävän isän sijasta hoitopaikan käytännöt kyseenalaistavat Pirkon äiti ja Aili-täti, jotka eivät kannata pakkokeinoja. Myöhemmin, oltuaan kotona ja tuttavien luona hoidossa aikansa, Pirkko joutuu lääkärille. ”Lääkäri määrää minulle kalkkitabletteja luuston ja kaupungin leikkikoulua sosiaalisen kehityksen hoitoon” (PYJ, 186). Althusser näkee tieteen ainoana paikkana, joka on vapaa ideologiasta (1984, 126–130). Saisio on selvästi eri mieltä, miksi muuten lääkäri puuttuisi lapsen kasvattamiseen.

Kaupungin hoidossakin Pirkko joutuu indoktrinaation kohteeksi:

Koko päivän pujotan helmiä nauhaan ja leikin Prinsessa Ruususta Linnassa, piirrän Porvoon väriliiduilla taivaita ja aurinkoja, kukkasias, pilviä ja Suomen lippuja; syön perunaa ja kastiketta (sipulit panen villatakin taskuun ja annan illalla äidille); voimistelen kissaa, joka köyristää selkäänsä, ja perhosta, joka liihottaa vapaana puolapuiden välissä, ja odotan iltpäivää, jolloin rikkaat ja ainoat lapset lähetetään pois ja köyhät ja suurperheiden lapset pannaan kokoontaitettaville telttasängyille päiväunille. (PYJ, 187.)

Kasvatukseen ujutettu ideologia näkyy leikeissä, joita lapset ohjataan tekemään. Mukana on niin kansallisaatetta kuin sukupuoleen kasvattamista. Ideologia näkyy mm. sukupuoleen liittyvissä odotuksissa: prinsessaleikit opettavat tyttöjä odottamaan passiivisesti linnassa pelastavaa prinssiä. Prinsessaleikkien merkityksestä tyttöjen sopeuttamiselle patriarkaaliseen yhteiskuntaan on kirjoittanut Colette Dowling (1982), joka hän puhuu naisilla esiintyvistä ”tuhkimokomplekseista”, joka jäädyttää näiden oman toiminnan. Tytöksi sosiaalistaminen jatkuu tarhassa myöhemminkin ja edelleen koulussa. Tyttö on sopeutuva ja toimii sääntöjen mukaan, kuten Pirkko vähitellen oppii.

Kiltiksi oppimisen kuvauksessa Saision trilogiaa edeltää Simone de Beauvoirin *Perhetytön muistelmat*, jossa Simonen kuvataan olleen Pirkon tavoin kapinallinen pikkutyttö. Simone sai uhmakkaita raivokohtauksia, jos joku yrittää kieltää häntä.

Kapinoin sitä vastaan, että jokin puolihuomattomasti heitetty lause ”Täytyy... ei saa” teki hetkessä tyhjiksi hankkeeni ja iloni. Törmäsin käskyihin ja kieltoihin, joiden mielivaltaisuus juuri paljasti niiden kestäättömyyden. (– –) Kaikkialla kohtasin pakkokeinoja, en missään välttämättömyyttä. Laki painoi minua peräänantamattoman kovana kuin kivi, ja sen sisällä vilahti pyörryttävä tyhjyys: ja siihen rotkoon vaivuin suu huutojen repimänä. Tarrasin maahan sätkien, vastustin koko lihani painolla ilmasta tulevaa tyrannisoivaa valtaa; pakotin sen aineellistumaan; minuun tartuttiin, minut suljettiin mustaan komeroon harjojen ja höyhenhuiskujen sekaan. (– –) (Beauvoir 1987, 180–181.)

Kohtauksessa on vastaavuutta Pirkon lastentarhakuvaukseen; myöhemmin Pirkko ei anna hänet kotiin hakeneen tädin nostaa häntä edes ratakiskojen yli, niin vakaasti hän on päättänyt, ettei kukaan enää koskaan tule koskemaan häneen.

Beauvoirin kuvausta voi lukea psykoanalyttisesti, korostetaanhan siinä kovasti lakia, josta ei ole pakenemista, ja pienen tytön halua paeta sitä vajoamalla ”pyörryttävään tyhjyyteen”. Mielenvikaiselta näyttävään tilaan vaipuminen on pakkokeinojen alistamalle pikkutytölle keino välttää alistetuksi tulemistä, kieltäytymistä symbolisen, merkitysten maailman laeista. Simonelle tulee kuitenkin lopulta käymään samoin kuin Pirkollekin: hän kesyyntyy. Myötävaikuttajana on ensin isänmaallinen herääminen: isä joutuu sotaan ja Simonesta tulee kaikkein innokkain hyväntekijä sodassa kärsineiden eteen. Simonen isänmaallisuus kuvataan samalla tavalla sarkastisesti kuin Pirkon kommunistisuus, Simone mm. osoittaa ”esimerkillistä isänmaallisuutta polkemalla jalkoihini selluloidisen vauvanuken ’made in Germany’, joka muuten kuului sisarelleni” (Beauvoir 1987, 32). Eräässä isänmaallisessa jumalanpalveluksessa Simone kääntää intonsa uskonnollisuuteen. Siinä edellytetään esimerkillistä kilttiyttä, jonka harjoittamiseen Simone innolla ryhtyy. Kun isä pääsee pois rintamalta sairautensa takia, Simone rauhoittuu, mutta kaiken edellisen tuloksena hän on ”lopullisesti muuttunut kiltiksi lapseksi” (mt., 36). Kiltteys tuntuu ensin roolilta, mutta muuttui vähitellen osaksi itseä: ”Aluksi olin tietoisesti rakennellut rooliani; olin saanut siitä niin paljon kiitosta ja niin suurta tyydytystä että olin lopulta samastunut siihen; siitä tuli ainoa totuuteni” (mts.). Aikuinen Beauvoir kuvaa tilaa, mihin Simone oli joutunut: ”Näin luovutin itsenäisyyden, jota olin varhaislapsuudessani yrittänyt säilyttää. Muutaman vuoden ajan olin vanhempieni säyseä kuva.” (Mt., 37.)

Pienimmässä yhteisessä jaettavassa Pirkossa näkyy samankaltainen kehityskulku: kapinallinen, itsensä tunteva tyttö alistetaan toisten kuuliaiseksi peiliksi. Ideologia on voittanut.

3.4 Luokkapetturuutta

Pirkon isä arvostaa koulutusta ja toivoo Pirkon valmistuvan aikuisena akateemiseen ammattiin. Isä ei ymmärrä tehneensä liittoa pirun kanssa. Althusser ilmaisee koulun vaikutusvallan jyrkin sanoin:

Jo lapsuudessa se [koulu] ottaa hoiviinsa kaikkien yhteiskuntaluokkien jälkeläiset, ja siitä pitäen – vuosikausien ajan, juuri niiden vuosien, jolloin lapsi on 'haavoittuvimmillaan', koulun ja kodin koneistojen puristuksessa – sekä uusiin että aikansa eläneisiin keinoihin turvautuen se juurruttaa lasten mieliin hallitsevan ideologian vaippaan käärittyjä 'tietotaitoja' (äidinkieltä, laskentaa, luonnonhistoriaa, tieteitä, kirjallisuutta) tai yksikertaisesti silkkaa hallitsevaa ideologiaa (moraalia, kansalaistaitoa, filosofiaa). (Althusser 1984, 111.)

Pirkon kouluaikana opetus ei enää ole näin yksiaänistä, kuten huomattiin pääsiäispiirroskiistasta. Silti koulu on täynnä määräyksiä, eikä Pirkko pienenä pidä lainkaan paikoista, joissa häntä komennellaan. Mutta: "Koska olen jo kahdeksanvuotias, tiedän, että Suomessa on Koulupakko, joka koskee kaikkia" (PYJ, 237).

Koulutus vaikuttaa Pirkkoon salakavalasti: juuri sieltä hän on saanut eväät väitellä isänsä kanssa Jumalasta. Oppikoulussa Pirkko alkaa yhä vahvemmin hävetä omaa perhettään. Hän vieraantuu omista olemassaolon ehdoistaan, omasta perheestään. Lastentarhassa Pirkko alkaa ymmärtää, että on erilaisia perheitä, rikkaita ja köyhiä. Rikkaiden ja köyhien perheiden välinen ero näkyy konkreettisissa käytännöissä. Ainoana lapsena, erikoistapauksena, hän pystyy liikkumaan luokkien välillä: rikkaat ja ainoat lapset pääsevät kotiin aikaisemmin, kun taas köyhät jäävät hoitoon pidemmäksi aikaa. Myöhemmin Pirkko jatkaa kurkisteluaan ylempiluokkaisten elämään, jopa päätyy itse ainakin ulkopuolisten silmin osaksi sivistyneistöä. Koulussa Pirkko ystävystyy Ritvan kanssa, jonka isä on insinööri ja jonka suvussa on lukuisia upseereita. Eri luokkiin kuuluvat voivat sentään olla parhaita ystäviä, mutta varovainen olisi hyvä olla. Luokka-eroon liittyvistä poliittisista eroavuuksista tuolloin vielä tietämätön Pirkko opettaa Ritvalle punaisen taistelulaulun, Varshavjankan, jossa porvareille toivotetaan armollista helvettä. Kun Ritva yrittää opettaa hauskaa laulua äidillensä, alkaa tämä kiinnostua Pirkosta, "erityisesti äidistä ja isästä ja puolueasioista ja kirjoista, joita meillä on olohuoneen kirjahyllyssä" (VV, 89). Pirkon äiti taas kieltää Pirkkoa enää opettamasta lauluja Ritvalle "tai muille oppikoululaisille", kun hän saa tietää Ritvan äidin kiinnostuksesta. Pirkon äiti ymmärtää perheen poliittisen marginaalisuuden. Toisin kuin sotaisa taistelulaulu kannustaa, hän ei lähde lietsomaan konflikteja. Koska juuri oppikoululaisten edessä pitää vaieta perheen kommunismista, voi olettaa, että suurin osa oppikoululaisista on porvarillisista kodeista.

Luokka-asetat eivät ole järkkymättömiä. Koulu on väylä, jonka avulla liikettä luokkien välillä voi tapahtua, ainakin näin köyhille ihmisille uskotellaan. Työläisperheestä tullut Pirkon isä on joutunut jättämään oppikoulunsa kesken (VV, 29).

Koulutuksen puutetta hän yrittää kompensoida aikuisopiskelulla ja tyttärensä kautta; kyyneleet silmissä hän kuulee tyttärensä päässeen oppikouluun (PYJ, 250). Kertoja korostaa saavutuksen vaikeutta kutsumalla koulua temppeliksi, jonka ovet avautuvat vain joka kolmannelle (VV, 29–31). Uskonnollinen käsite koulua kuvaamassa sopii hyvin Althusserin ajatukseen siitä, että ideologisessa kasvatuksessa uskonnon on uudella ajalla korvannut koulu (Althusser 1984, 111). Samalla koulu on ideologisen erottelun paikka: ”nahkatakkeja ja villapipoja ei temppelissä näy” (VV, 30). Työläisperheiden lapset tuskin ovat yksinkertaisesti muita tyhmempiä, vaikka kaikki muut lapset pönttävät ”laskentoa, eläintiedettä ja kasvitiedettä”, eivät ”aritmetiikkaa, algebraa ja biologiaa niin kuin minä” (VV, 31). Pirkko on varma, että on ainoa koulussa, joka ei tiedä, mitä on biologia.

Vaikka luokkien välillä voi periaatteessa liikkua, luokkaeron ylittäminen ei ole yksinkertaista. Pirkko oppi jo pienenä luokkaa koskevan ideologisen ja luonnollistavan diskurssin, jonka mukaan ideologia kaivertuu syvälle ihmisen ruumiiseen. Omasta ruumiistaan ei voi päästä eroon, kuten ei alemmuuden tunteesta ylempien edessä. Pirkon isän yritystä itsensä kouluttamiseen kuvataan säälivästi: isän hankkima kauppateknikon tutkinto avaa hänelle ovet vain mitättömän putiikin pitoon: ”Kolmekymmentäviisivuotias, joka näännyttävän iltaopiskelun jälkeen nöyrtyy punnitsemaan nallekarkkeja nimeään kantavaan paperipussiin. Viisikymmentäyksivuotias, joka toukokuun lopussa painaa päähänsä ylioppilaslakin ja menee katsomaan itseään peilistä.” (PYJ, 230.) Jälkimmäisessä kuvassa isä painaa päähänsä Pirkon muovussissa olevan ylioppilaslakin, kuten selviää *Vastavalossa* (VV, 8).

Luokka-aseman muuttumattomuutta kuvaa moni kohta *Punaisesta erokirjasta*, jossa Pirkko kokee alemmuutta huolimatta etenemisestään ylioppilaaksi, Ylioppilasteatterin näyttelijäksi ja lopulta teatterikoulun opiskelijaksi. Hän näkee kerta toisensa jälkeen luokan muodostaman kuilun itsensä ja tovereidensa välillä. Hämeentien Pitkäsilta muodostuu konkreettiseksi sillaksi Pirkon ja hänen ylempinään pitämien ystävien välille, jotka pitävät Mahjong-iltia Töölön Nervanderinkadulla (PE, 31–32). Siellä klassisen musiikin ja cembalon soittajien maailmassa luokka-ero alkaa yhä vahvemmin näyttäytyä kulttuurisen pääoman erona. Kylässä Pirkko pohtii salaa mielessään, ettei ole koskaan edes nähnyt cembaloa ja että ”muistan vain abiturienttivuoden sanonnan: siten ovat tsemбалот” (PE, 34). Kulttuurisen pääoman tavoitteluun Pirkko alkoi suuntautua jo oppikoulussa, kun Pirkko ihannoii Mariaa, jonka kotona oli boheemi sisustus ja hyllyillä moderneja klassikkoja. Kotiinsa Pirkko ei Mariaa halunnut viedä, koska hän ei halunnut näyttää tälle ”olohuoneen plynshimattojäljitelmiä, Hakaniemen torilta ostettua Auringonlasku Inarilla -öljyväritaulua, eikä laihaa kirjahyllyä, jossa Saarikosken, Camusin ja Baldwinin sijasta on muovinen Sputnik, TUL:n Vauhtiveikkojen viiri ja kehystetty valokuva isästä Juri Gagarinin seurassa” (VV, 131). Puhumattakaan Leninin ja Stalinin kootuista, jotka Pirkko ja Pirkon äiti heittivät roskiin eräänä pimeänä yönä. Sitä ennen Pirkon piti raahata kirjat piiloon joka kerta,

kun joku koulukaveri tuli kylään (PYJ, 221–222). Perheen kommunistisuuden ja työväenluokkaisuuden peittely rinnastuu *Punaisen erokirjan* kuvaamaan homoseksuaalisuudesta vaikenemiseen.

3.5. Miksi ideologian kutsuun vastataan?

Ideologian kykyä kutsua noin vain jokaista subjektia on pidetty deterministisenä näkemyksenä, jossa ei ole lainkaan sijaa yksilön omalle toiminnalle. Parempi muotoilu ideologian kutsulle olisi Eagletonin mukaan sellainen, joka ottaa huomioon ideologisten valtiokoneistojen moniäänisyyden.⁴⁶ Tällainen tulkinta on tosin luettavissa Althusserinkin tekstistä, jossa Althusser (1984, 122, 136) luettelee monenlaisia vaihtoehtoisia ideologioita, joista osa ei tunnu vastaavan perinteistä ideologia-käsitystä lainkaan (Velvollisuus, Oikeus). Tämän perusteella voi päätellä, että subjektin ei tarvitse ottaa kaikkia ideologisia kutsuja vastaan, kuten Eagletonkin toteaa. Subjekti voi ihmetellä, kutsutaanko nyt todellakin minua, onko kutsuja tuntenut minut oikein (Eagleton 1991, 145). Käytännön esimerkki kutsun tulkitsemisesta on *Punaisen erokirjan* tilanne, jossa klovnisilmäinen yrittää saada Pirkon uskomaan, että hänestä pitää tulla näyttelijä. Pirkko joutuu miettimään, uskooko hän todella olevansa se, jota kutsutaan näyttelijäksi vai onko tyttöystävä erehtynyt.

Kommunistinen kotikasvatus esitetään trilogiassa ironisesti, samoin isän tapa soveltaa marxismia ja Pirkon innokkuus sen omaksumiseen, ilman että hän ymmärtää siitä oikeasti mitään. Toisaalta marxilaisuus kuvataan kriittisenä liikkeenä, joka antaa Pirkolle eväät epäillä hänelle tarjottuja totuuksia. Suvun kesken käydään muutenkin monista asioista väittelyä, myös uskonnosta (PYJ, 144–145). Varsinkin Pirkon pappä korostaa sitä, että jokainen saa olla ja ajatella juuri niin kuin haluaa. Poikatyttöyttä symboloiva vihreä lippalakki on peräisin juuri papalta. Pappä uskaltaa kapinoida jopa varsinaista valtiokoneistoa vastaan. Kertoja kuvailee: ”Pappä ei koskaan totellut ketään, ei edes Suomen Valtiota silloin, kun Suomen Valtio tuli jatkosodan aikaan vaatimaan pappää mottitalkoisiin. – Kun kerran sen sodan aikaansaitte, niin koittaa nyt sen kanssa pärjälläkin, on pappä Suomen Valtiolle vastannut.” (PYJ, 193.) Rivien välistä voi myöhemmin lukea, ettei pappä ole aina ollut kuria vastaan. Pappä

46 Eagleton sanoo Althusserin teoriassa olevan huojuntaa sen välillä, ovatko IVK:t todella moniäänisiä ja ideologisen taistelun kenttä – mitä puolta minä olen tulkinassani korostanut – vai kuitenkin dominantin ideologian kahleissa siten, että todellinen yksinäisyys on vähissä. Huojuminen paljastaa, että Althusser ajattelee välillä ideologiaa poliittisena, luokkataistelun välineenä, ja välillä perinteisemmin sosiologisena käsitteenä, jolloin ideologia liittyy yleisemmin subjektin muotoutumiseen yhteiskunnassa. (Eagleton 1991, 146–147.) Myötäkarvaan Althusseria tulkiten voi esseen jälkipuolen kuitenkin nähdä painottavan ideologisten valtiokoneistojen asemaa sortavalle valtiokoneistolle alistaisena: ei voi sanoa että Althusserin esimerkki esimerkiksi tavasta jolla subjekti omaksuu uskonnon, kuvaisi uskonnon samaan tapaan neutraalina ja jopa positiivisesti vaikuttavana toisena kuin esimerkiksi Mead omassa teoriasaan yleistetyn toisen näkee.

on aikanaan kokenut kovaa kuria ja välinpitämättömyyttä isältään ja laittanut vahingon kiertämään omalle pojalleen, Pirkon isälle (PYJ, 229–230). Pirkon isä taas on kierrättänyt vahingon omalle tyttärelleen. Papan ajatukset ovat muuttuneet hänen vanhetessaan, samoin Pirkon isä on lempeä Pirkon tytärtä kohtaan. Trilogia muistuttaa näin, että ihminen muuttuu ja hänen arvonsa myös. Jos kerran vastaa ideologian kutsuun, sen voi toisella kertaa torjua. Kerran omaksutun aatteen ei tarvitse kestää koko elämän ajan.

Papan haluttomuus nielaista ideologisia viestejä näkyy monessa. Yhdessä kohtauksessa Pirkko kauhistelee mummon almanakan kuvaa, jossa on kuva palaneen kotinsa raunioilla surevista lapsista. Mummo selittää, että ”kuva on piirretty opiksi kaikille lapsille, joilla on taipumusta leikkiä tulitikkuleikkejä” (PYJ, 52). Pappa korjaa mummoa: ”kuva on palovakuutusmainos, jolla porvarit yrittävät kerätä köyhien puutalomistajien rahat” (mts.). Papan anarkistinen esimerkki miellyttää Pirkkoa ja kertoja esittää Pirkon olleen jo kuusivuotiaana ”skeptikko” (PYJ, 175). Hän mm. epäilee kasvatuksen keinoina käytettyjä vanhan kansan lausumia. ”Jos kiroilee, kieli halvaantuu.” Jos tuijottaa suu ammolleen vanhaa ihmistä, suu jää ammolleen loppuiäksi.” (Mt.) Hokemissa on samanlainen uhkaus kuin mummo lukee palovakuutuskuvasta: jos kieltoa rikkoo, tulee rangaistus. Lausumat paljastavat ideologian nurjan puolen, väkivallan, jonka puoleen ideologian harjoittaja kääntyy, jos puhuteltava tuntuu liian uppiniskaiselta. Skeptikkona Pirkko kokeilee väitteiden paikkaansa pitävyyttä. Hänen kokeissaan osa väitteistä paljastuu harhaksi, osa taas oikeasti pitää paikkansa: Pirkko sairastuu vakavasti syötyään hiekkaa ja tulee kipeäksi työnnettyään päänsä rännin alle. (Mt., 174, 179.) Sama ongelma on palovakuutusmainoksessa: toisaalta kuva ohjaa ihmisiä toimimaan tietyn ryhmän etujen mukaisesti pelottelemalla tulipalosta, toisaalta palon uhka voi myös käydä toteen. Ihminen ei tiedä, miten käy. Koska ideologian ulkopuolelle ei voi asettua, tietyn diskurssin ideologisuudesta eli kuvitteellisuudesta ei voi olla aivan varma.

Vaikka ideologiasta tekee tehokkaan siihen piilotettu uhkaus, Saision trilogiassa väkivalta esitetään useassa yhteydessä huonoimpana keinona saada aikaan toivottu vaikutus. Väkivalta aiheuttaa vastustusta enemmän kuin samastumista. Pirkko tuntee vihaa häntä lyönyttä isää kohtaan, samoin ankaran ruotsinopettaja Kalifin elkeet aiheuttavat Pirkossa vain kiukkua. Marx, jota isä samassa yhteydessä yrittää takoa väkisin Pirkon päähän, kuten kuvasin edellä, ei houkuta enää Pirkkoa. Uskonnollinen diskurssi sen sijaan houkuttaa Pirkkoa, vaikka Pirkko alkaa *Vastavalossa* ymmärtää Jumalan olevan yksi miehisistä auktoriteeteista Marxin ja oman isän tavoin.

Eagletonin mukaan Althusser ei ota tarpeeksi huomioon Lacanin näkemystä tiedostamattoman halun toiminnasta ideologian vastaanottamisessa. Eagletonin mukaan lacanilaisen psykoanalyysin omaksunut ei voisi nähdä ideologiaan vastaamista niin totaalisenä kuin Althusser sen esittää. Subjekti etsii Toista vastauksena omaan haluunsa, mutta mikään tietty, konkreettinen toinen ei pysty halua täyttämään. Sub-

jektin tiedostamattomat puolet aiheuttavat sen, ettei subjekti noin vain voi vastata johonkin kutsuun oikein ja täysin, vaan se aina vastaa kutsuun vain osittain tai vääristyneesti. Tästä seurauksena ideologia toistuu subjektissa aina hiukan toisin. (Eagleton 1991, 144–146.)⁴⁷ Tämäkin kohta resonoi sukupuolen esittämiseen, etenkin kun pohtii Pirkon naiseuden esitystä, johon hänet painostetaan. Hän pyrkii parhaansa mukaan toistamaan naiseutta äitinsä oppien mukaan, mutta jokin tiedostamaton osa hänestä rikkoo näytöksen niin, että jokainen poika kavahtaa hänen hakemistaan tanssimaan.

Erilaiset vastaukset ideologian kutsuun tai siihen, mikä ideologia kutakin yksilöä pystyy kutsumaan, ovat luettavissa Althusserinkin tekstistä, ainakin rivien välistä. Puhuessaan lapsen syntymisestä perheeseen, hän painottaa, miten kuhunkin lapseen kohdistuu juuri hänen perheelleen ominaisia odotuksia. Althusser kirjoittaa, että yksilö on subjekti jo ennen syntymäänsä: ”määrätty osaksi erityistä perheideologista yhdistelmää ja olemaan olemassa sen kautta”, ja tämä perheideologinen yhdistelmä on ”ainutkertainen” (Althusser 1984, 131). Sen kautta jokainen subjekti on altis juuri tietynlaisille ideologioille. Psykoanalyttisesti kunkin ihmisen ”puute” on ainutkertainen, ja siihen hän etsii vastausta toisista, esimerkiksi ideologioista. Pirkon sukupuoliesityksen näkökulmasta voi pohtia, miten siihen on vaikuttanut se, että hänen kotonaan suhtautuminen sukupuolen esitykseen on hajautunut. Entä se, että Pirkko saa *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* tietää, että hänen isänsä puettiin pienenä tytön vaatteisiin korvauksena siitä, että isän sisko oli kuollut ennen isän syntymää? Entä se, että Pirkko saa kuulla hänelläkin olleen pieni veli, joka kuoli ennen kuin hän itse syntyi? Ehkä Pirkon maskuliinisuus ei piilekään pelkästään jossakin sisäisessä minuudessa, ehkä perheideologisella yhdistelmällä on omat vaikutuksensa?

Klovnisilmäisen komentoon vastaaminen on käytännön esimerkki siitä, miten Pirkolla ei ollut hajuakaan elämänsä suunnasta ja tyttöystävä antoi hänelle vastauksen, jota hän sillä hetkellä tarvitsi. Toisaalta Pirkon suhde uskontoon kertoo siitä, miten eri elämänvaiheissa tietty ideologia kutsuu eri tavoin. Ennen hoitoon menoaan Pirkko on kuullut suvultaan monenlaisia kasvattavia hokemia, joista osa sisälsi kristillistä diskurssia. Pirkko on saanut jo aivan pienenä kuulla, että ”jos kiroaa Jumalan, kuolee heti (mts.)”. Häntä on myös kehoitettu Jeesuksen esimerkkiä seuraten kääntämään toinen poski viholliselle. Pirkko miettii, voiko hokema pitää paikkansa, eikö lyöjä mieluummin ”lyö niin kauan kuin poskia riittää” (PYJ, 176). Vasta päiväkodissa

47 Eagletonin lacanilaista tiedostamatonta korostava lisäys Althusserin teoriaan muistuttaa itse asiaa siitä, että myöskään Meadin näkemyksessä yksilö ei ole täysin toisten kontrollin vanki, ennalta määrätty kuva yhteiskunnasta. Subjektiminä pääsee vaikuttamaan tapaan, jolla yksilö toimii toisia imitoidessaan. Meadista kirjoittava James A. Schellenberg (mt., 44–45) ilmaisee asian näin: ”Kun reagoimme minäkuvaamme (*me*), se mitä teemme ei koskaan ole täysin sama kuin tuo kuva. Jotakin uutta on syntynyt pohdintamme ja toimintamme väliin ja tuo uusi, joka toimii, on Meadin ’I’. ’I’ on täten minän uudistava ja luova puoli, jonka ansioista uudet käyttäytymismuodot pääsevät ilmenemään toiminnassa.”

uskonto alkaa kiehtoa häntä. Se tapahtuu Jeesuksen kautta, kun kristillinen ideologia pukeutuu lastentarhan tätien puheissa lapsille sopivaan asuun. Tädit kertovat Jeesuksen olevan lasten ystävä ja esittelevät häntä lempeänä hahmona erilaisissa kuvissa. Ainoaksi lapseksi itsensä yhä uudelleen nimeävälle Pirkolle ajatus Jeesuksesta hänen ystävänä on kutsuva, tuntee hän usein itsensä yksinäiseksi. Kertoja kuvaa Pirkon ajatuksia seuraavasti:

Hän ymmärtää uutta ystäväänsä: yksinäisyyttä ja alakuloisuutta suuren ihmisjoukon keskellä.

Hänen uusi ystävänsä ymmärtää häntä: alakuloisuutta ja yksinäisyyttä suuren ihmisjoukon keskellä. (PYJ, 195).

Isäksi tulosta unelmoivaa Pirkkoa kiehtoo Jeesuksen androgyynisyys: ”Jeesus ei ole mies eikä nainen. Jeesus on kiinnostava.” (PYJ, 190.) Näin Pirkko omaksuu kristillisen perinteen, vaikka se on hänen kodissaan vieras. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että ideologia asettuisi häneen jonkinlaisena valmiina kertomuksena, jossa Pirkko on vain passiivinen vastaanottaja. Pirkko muokkaa ajatusta korkeimmasta voimasta omanlaisekseen. Lähtökohtakin on ollut aika erikoinen: homoseksuaaleihin ja muihin seksuaalisiin ”perversioihin” tuomitsevasti suhtautuva kristinusko puhuttelee Pirkkoa sen keskeisen hahmon määrittelemättömän sukupuolen takia. Pirkon ymmärryksen karttuessa Jeesus muuttuu vähitellen lempeästä ystävästä *Vastavalossa* kuvatuksi hyvän paimenen irvikuvaksi: rivouksia janoavaksi koston ja vihan jumalaksi. Tällöin Pirkko on lukenut enemmän *Raamattua* ja kuullut, mitä tällä on sanottavaa erilaisista kapinallisista. Kristillisen ideologian ongelmakohdat alkavat paljastua.

3.6 Foucault ja tuottava valta

Michel Foucault Althusserin oppilaana jatkoi yksityisen alueen vallan analyysiä. Ideologia-käsite oli hänelle ongelmallinen, koska siihen liittyi oletuksia vallan yksisuuntaisuudesta eli siitä, että valta on vain alistavaa ja tukahduttavaa. (Foucault 1980, 57–60; Mills 2003, 35–37.) Foucault’n näkökulmasta valta on aina tuottavaa, mutta tuottavuus ei tarkoita sitä, että vallan tuotokset olisivat hallittuja ja sen mukaisesti vallassaolijoiden intentioiden mukaisia (Alhanen 2007, 120–123). Foucault’n perusesimerkki *Seksuaalisuuden historian* ensimmäisessä osassa on seksuaalisuuden repressioteoria. Hänen mukaansa se, että seksuaalisuutta viktoriaanisella ajalla pyrittiin kontrolloimaan ja säätelemään, ei suinkaan johtanut siihen, seksuaalisuudesta olisi vaiettu. Sen sijaan juuri pyrkimys seksuaalisuuden kontrolliin johti valtavaan määrään puhetta seksuaalisuudesta, erilaisiin oppikirjoihin ja luokitteluihin seksuaalisista perversioista ja poikkeavuuksista ja mm. homoseksuaalin syntymiseen käsitteenä. Kiellon seurauksena ihmiset paradoksaalisesti saivat aivan uutta tietoa sellaisista sek-

suaalisista käytännöistä, joista monilla ei aikaisemmin ollut aavistustakaan. (Foucault 1998, 46.)

Saision trilogiassa tietoiset pyrkimykset maailmaan vaikuttamiseen eivät tunnu läheskään aina tuottavan tulosta. Joskus pakottaminen voi tuottaa odotetunlaista tulosta yksilön tasolla, mutta aatteiden tasolla maailman muuttaminen ei mene suunnitelmien mukaan. Piikikkäänä esimerkkinä on isän kehitys. Isän uskoo tiedostavaan marxilaisuuteensa, jota yrittää viedä muillekin. Mutta mitä isän marxilaisuudesta seuraa? Hän ei pysty muuttamaan maailmaa, vaan porvarin konstit tietävänä alkaa itse soveltaa niitä. Hän perustaa oman siirtomaatavaraliikkeen. Isä perustelee sitä marxilaisen tieteen sanoin:

Isä puhuu pääomasta ja lisäarvosta.

Kun äiti myy Oka-kahvia, Jonathan-omenoita ja Buffalo Bill -purukumia, tulee siitä lisäarvoa, ja näissä olosuhteissa lisäarvo valuu suoraan Markkasen Irjan taskuun.

Äiti väittää vastaan ja sanoo, että Irja on reilu ihminen ja maksaa palkan ajallaan, ja isän ääni nousee.

Kyse ei ole reiluudesta vaan kapitalismista, missä Markkasen Irja on riistäjä ja äiti riistetty. (— —)

Isä ostaa äidille siirtomaatavaraliikkeen. (VV, 208.)

Kun heillä sitten kauppa on, isä erottelee asiakkaat hyviin ja huonoihin sen mukaan, kuka tuo eniten katetta kauppaan. Äiti ei välitä katteesta vaan hyräilee tai viheltelee isän näitä puhuessa. Mutta ”silti äiti tekee katetta niin paljon, ettei isän ruuhka-apu enää riitä, vaan äidin on taivuttava vieraaseen työvoimaan ja lisäarvoon” (VV, 212). Oman kaupan saatuaan isä muuttuu pahimmanlaatuiseksi kapitalistiksi, joka marxilaisen taloustieteen avulla pystyy maksimoimaan hyötynsä. Mutta omistamisen perään hän on ollut jo idealistisempina aikoina, jolloin hän vielä teki palkatta töitä Suomi–Neuvostoliitto–Seurassa. Ikävin puoli palkattomuudessa oli se, että isän piti myydä BMW:nsä – länsiauto. Myöhemmin, vaurastuttuaan, isä ostaa Volgan kuin todistaakseen olevansa vielä kommunisti.

Foucault’n mukaan ideologia-käsite nojaa ajatukseen rationaalisesta, itsensä ja tekonsa tiedostavasta subjektista. Foucault’n mukaan valta tuottaa arvaamattomia tuloksia ja on myös altis siirtymään paikasta toiseen. Hänen mukaansa marxilaisten taipumus painottaa kapitalistisen valtiokoneiston kaatamista ja työläisten diktatuuria merkitsee vain uuden valtiokoneiston käynnistämistä, jossa usein tarvitaan porvarien apua, jotta asiat saadaan taas sujumaan. (Foucault 1980, 58–60.) Tällaista kehitystä Saisiokin kuvaa isän hahmon kautta, kun isän käyttäekin oppimaansa marxilaista lisäarvoteoriaa aivan toisiin tarkoituksiin kuin se oli tarkoitettu.

Jälkipolvi on ehkä matkalla hiukan kauemmas kapitalismista, sillä huolimatta ylempiluokkaisuuden houkutuksesta Pirkko kääntyy teatterikouluineen materiaalisesta pääomasta kulttuurisen pääoman puoleen. Hänestä ei tule vuorineuvoksetarta

eikä kauppatieteen tohtoria, vaikka isä niin toivoi. Toivo kapitalismin ulkopuolisesta arvosta näkyy myös ironiassa, jolla isän toimintaa kuvataan. Ironia tuottaa muassaan toisen merkityksen, ajatuksen siitä, että voi toimia toisin kuin kirjassa kuvataan.⁴⁸

Vastavalossa Pirkko kapinoi pontevimmin isän lakia ja sen myötä kaikkia ideologioita vastaan. Yksi kapinan kohteista on miespuolinen ruotsinopettaja, johon kulminoituu Pirkon kapina isäänsä ja muita miehisiä auktoriteetteja vastaan. Monina oppitunteina Pirkko istuu Kalifin tunnilla ja yrittää näyttää mahdollisimman halveksivalta. Kerran hän ajattelee nähneensä opettajansa punastuvan, mutta opettaja kokoaa äkkiä itsensä. Pirkko epäilee nähneensä väärin, kuten kertoja esittää: ”eikä hän usko tulleen nähdyksi, ei vielääkään, vaan tulkitsee opettajan punastumisen näköharhaksi. / Hän kuvittelee olevansa pulpetissaan suojassa kuin katsoja teatterissa, tarkkailemassa, eikä ymmärrä, että katsoja on aina katsottu, tarkkailija tarkkailtu.” (VV, 34.)

Kun Pirkko lopulta ”voittaa” opettajansa, se tapahtuu reaktion opettajan käskytykseen: Pirkon pitäisi mennä välitunnilla ulos. Pirkossa herää hetkeksi hänen nuori minänsä, joka ei kestä järjettömiä sääntöjä. Hänen vihansa saa voimaa ”suvun herravihasta ja ulkoapitusta Pohjantähdestä” ja hän riuhtaisee itsensä irti ”luokkavihollisen otteesta”. Mutta mistä hänen äänensä saakaan tarpeellista painoa? Kirjakielestä, ”herrojen äänestä”, jonka voimalla hän saa tahtonsa läpi. (VV, 49.) Saision *Vastavalossa* vallan oikullisuus käy ilmi Pirkon taistelusta Kalifa vastaan: Pirkko tuntee itsensä kommunistiseksi kapinalliseksi, mutta voittaa vastustajansa vain siteeraamalla tämän omaa ääntä. Herravihaa Kalifi-vihan taustalla korostaa sekin, että Kalifi on ruotsin, herrojen kielen, opettaja.

Voittonsa jälkeen Pirkko muistaa kohta: ”Hän // on nainen kuitenkin, sellaiseksi kasvava.” Kun hän taas näkee Kalifin, hän jo ”etsii sovintoa ja anteeksiantoa”. Kertoja tiivistää Pirkon osan: ”Olen voittanut ja hävinnyt, voittaessani hävinnyt” (VV, 50–51.) Pirkon edessä on jälleen paluu nykyhetkeen ja kiltiksi tytöksi, joka ei voi koskaan oikeasti voittaa isäänsä tai tämän korviketta. Ne kilpailut on varattu miehille.

Vallan ja vallanalaisen välisen kamppailun juuret ovat pitkällä Saision tuotannossa. Jo *Betoniyössä* (1981) Saisio panee toisen päähenkilön, Ilkan, pohtimaan kysymystä, eikö vanginvartija ole yhtä paljon vanki kuin kalterien toisella puolellakin oleva vangittu. Larssonina kirjoittamassaan *Kiusaajassa* vangen ja vanginvartijan outo riippuvuussuhde on kirjan aiheena. Vanginvartija Nappi kiinnostuu erityisen kovasti yhdestä vangista, johtajan asemaan kasvavasta Jukasta. Jukka tietää Napin tarkkailevan häntä jatkuvasti, ja niin myös Jukka päätyy tarkkailemaan Nappia. Lopulta Jukka päätyy kiusaamaan itseään jatkuvilla eristyksillä, vain ”voittaakseen” näin Napin. Valta on Larssonin kuvauksessa paitsi alistavaa, myös tuottavaa: tässä tapauksessa

48 Mari Mörön *Kiltin yön lahjat* -romaanin kapitalistisen maailmankuvan kertomuksena analysoiva Jussi Ojajärvi (2006) kiinnittää huomiota siihen, ettei Mörön kirjassa ole ironiaa. Näin myöskään kapitalistiselle maailmalle ei anneta edes implisiittisesti vaihtoehtoa.

Napin valta Jukkaan tuottaa paljon toimintaa osastolla: muut kirjan henkilöt, Jukan vankitoverit, joutuvat haluamattaan osaksi Jukan ja Napin valtataistelua. Myös Napin päätyminen osin sadistiseksi vanginvartijaksi johtuu hänen omista alistetuksi tulemisen kokemuksistaan (Larsson 1993, 141–142).

Saision trilogia jatkaa Larssonin tematiikkaa, jossa ulkoinen tarkkailu vaikuttaa ihmisen sisäisyyteen. *Kiusaajassa* miehet tulevat riippuvaisiksi toisistaan, niin vanki kuin hänen vartijansakin. Kahden ihmisen suhde – erityisesti jos siihen sisältyy selvää vallankäyttöä – siirtyy Larssonin henkilöiden sisälle, koska toinen ihminen onnistuu vaikuttamaan toiseen niin, että siitä seuraa erilaisia tekoja ja tapahtumia. Toinen ihminen on todellakin kiusaaja, jonka olemassaolo siirtyy yksilön sisäiseksi piinaksi.

Vastavalossa Pirkon suhde Kalifiin ja isään saa samankaltaisia piirteitä. Kahden ihmisen välinen jännitteinen suhde laajenee yleisemmäksi kahden ihmisen suhteen logiikaksi, koska kuten edellä Pirkon kasvatuksen analyysissä havainnollistin, pyrkimys miellyttää toista ihmistä rakentuu vähitellen ihmiseen sisäiseksi pakoksi. Saisio korostaa tämän tapahtuvan erityisen helposti tytön kohdalla, jota pienestä pitäen vahvasti ohjataan kilttiyteen ja huomaamattomuuteen.

Vastavalon kehyskertomus korostaa vastaavaa tarkkailun sisäistymistä ja tarkkailijan ja tarkkailtavan asemien vaihdettavuutta. Ensin vanhempi minä tarkkailee nuorempaa itseään, lopussa asemat ovat vaihtuneet. Valta-asemat eivät ole jäähmetyneet vaan vaihtelevat. Toisaalta sen, joka asettaa itsensä oikealle näyttämölle, on vaikea enää nähdä katsojiaan. Valonheittimien vastavalo todellakin sokaisee näyttämöllä olijan, joka yrittää tarkkailla katsomoa. Tämä merkitys rinnastuu omaelämäkerrallisen kirjailijan osaan: asetettuaan itsensä näyttämölle kirjan kansien väliin hän irtoaa vastaavuorisesta suhteesta. Toisaalta näyttämö myös suojaa, kuten Judith Butler kirjoittaa. Sukupuolihegemoniaa rikkovat esitykset näyttämöllä ovat eristettyjä todellisuudesta eivätkä häiritse sitä samalla tavalla kuin näyttämön ulkopuolella. Transvestiitti näyttämöllä voi olla hauskaa katsottaavaa, mutta viereisellä penkillä bussissa sama hahmo voi aiheuttaa katsojassa aggression, joka muuttuu pahimmassa tapauksessa toiminnaksi. (Butler 1990, 278.)

Vastavalon käsite esiintyy paitsi Saision romaanin nimessä myös Foucault'n esityksessä kurinpitoyhteiskunnan mallin, ideaalivankila Panopticonin suunnitelmasta. Jeremy Benthamin suunnitelmassa täydellisestä valvontalaitoksesta, Panopticon-vankilasta, vankeja voitaisiin valvoa mahdollisimman tehokkaasti. Keskellä vankilarakennusta olisi torni, josta lähtisivät säteittäin vankien sellit. Tornista vankiin kohdistuisi vastavalo, jolloin hän ei voisi nähdä kuka häntä tarkkailee, mutta vartija näkisi hänet täydessä valaistuksessa. ”Hänet nähdään, mutta hän itse ei näe”, kuvaa Foucault vangin asemaa (2000, 274), varsin samoin kuin nuori Pirkko ajattelee ruotsinopettajansa asemasta. Ruotsinopettaja on tässä vangin asemassa, vaikka perinteisesti koululainen on määräysten vanki, opettaja vapaa käskijä. Valta-aseman vaihdettavuus kiehtoo myös Foucault'a, joka näkee vankilan valvojan yhtä lailla kiinnittyneenä vankeihinsa.

Hän selittää, että ”arkkitehtonisen laitteiston keskelle suljettu johtaja” on ensimmäinen uhri, jos vangit ryhtyvät kapinaan (mts., 279). Näin varmasti todellisessa kapinassa voisikin käydä, mutta tavallisesti vankilamijöössä vartija tai vankilan johtaja eivät ole samassa asemassa vankiensä kanssa, jotka ovat konkreettisesti lukittuja selleihinsä. Foucault’n teesin voi hyväksyä vain näkemällä sen osittainen symbolisuus: kyse ei ole lopulta vangista ja vartijasta vaan ihmisen itsesuhteesta. Eräässä haastattelussa Foucault sanoo tämän hyvin suoraan korostamalla, että valta toimii vasta sitten, kun se on tullut sisäistetyksi ihmisen tietoisuuteen; sen seurauksena se voi ottaa haltuunsa ihmisen ruumiin. (Foucault 1980, 186.)

Foucault pitää erityisen kiinnostavana Panopticonin toiminnassa sitä, että valvoja piiloutuu pimeyteen torniinsa, eivätkä tarkkaillut pysty olemaan varmoja edes siitä, minä hetkinä tarkkailija on paikalla tornissa. Näin tarkkailtu alkaa itse valvoa omaa käytöstään ja sisäistää häntä alistavan vallan. Keskeistä on vangin tunne siitä, että häntä valvotaan jatkuvasti. ”Henkilö, joka on joutunut näkyvyyskenttään ja on siitä tietoinen, omaksuu vallan pakotteet ja antaa vaistomaisesti niiden kohdistua itseensä; hän piirtää itseensä valtasuhteen, jossa hän itse esittää molempia osia, ja tästä syystä hänestä tulee oman vallanalaisuutensa perusta” (Foucault 2000, 277).

Kristillisessä ripittäytymisessä näkyy vallan sisäistetty luonne. Ripittäytyminen, tunnustaminen on osa sitä, mitä Foucault kutsuu biovallaksi. Se on subjektien normalisointiin pyrkivää valtaa, joka perustuu erilaisiin osin näkymättömiin ja siksi sisäistettyihin kurinpitäjärjestelmiin (Foucault 1980, 186–188; Rabinow 1984, 17). Larssonin *Kiusaajassa* ei ole myöskään kyse realistisesta vangin ja vartijan suhteesta, kuten Saisiokin on todennut (2001, 360), vaan siinä kuvataan symbolisesti ihmisen suhdetta sekä toiseen ihmiseen että itseensä. Kyse ei ole myöskään pelkästä itsesuhteesta, mistä muistuttavat Napin muistot syistä jotka veivät hänet vanginvartijaksi. Valta vaikuttaa monitahoisesti yksilön ulkopuolella ja sisällä.

Foucault’n kiinnostus Panopticoniin ei liittynyt pelkästään hänen aikaisempaan mielenkiintoon totaalisia laitoksia kohtaan. Panopticonia ei koskaan rakennettu, vaan sen periaatteet jäivät paperille. Samankaltaisia vankiloita ja kasvatuslaitoksia rakennettiin kuitenkin useita (Foucault 2000, 340–341). Yleisemmin Panopticon toimii metaforan tai figuurin kaltaisena kielikuvana modernin normalisoivan vallan toiminnasta. Panopticonin suunnitelmassa ilmaistut tarkkailun periaatteet laajennettiin laitosten ulkopuolelle, ihmisten jokapäiväiseen elämään. Foucault siirtyy *Tarkkailla ja rangaista* -teoksen lopussa historiankirjoittajan roolistaan kuvaamaan nykytilannetta: ”Normaalisuustuomarit ovat läsnä kaikkialla. Elämme opettaja-tuomarin, lääkäri-tuomarin, kasvattaja-tuomarin ja sosiaalivirkailija-tuomarin yhteiskunnassa.” (Foucault 2000, 418; vrt. Rabinow 1984, 18.)⁴⁹

49 Ilmiötä kuvaa visio, joka Panopticonin suunnittelijalla oli sen käytöstä. Paitsi vankilana Panopticonia voisi käyttää esimerkiksi työläisten, sairaiden tai koululaisten säilyttämiseen, minkä lisäksi asukeil-

Tämänkaltaista yhteiskuntaa Saisiokin hahmottelee trilogiassaan. Kuudennessa luvussa kuvaan Pirkon poliittista kääntymystä, jossa tulevat uudelleen esille kysymykset vallan ennustamattomista liikkeistä ja näkymättömistä silmistä, jotka tarkkailevat jokaista. Tästä eteen analysoimaan seksuaali-identiteetin rakentamista, jossa nimenmöllä ja tarkkailevalla vallalla sekä sisäistellyllä vallalla on oma osansa.

Tästä eteenpäin tutkimuksessa analysoidaan trilogian tematiikkaa eri kirjallisuudenlajien tarjoamin silmälasein. Ensimmäiseksi siirryn pohtimaan trilogiaa kehitysromaanin näkökulmasta, jolloin korostuu Pirkossa läpi trilogian vaikuttava halu olla erityisyksilö, joka taistelee häntä taltuttavaa valtaa vastaan. Kehitysromaanin näkökulmasta käsillä oleva luku on myös taustaa kehitysromaanin perusteemalle: yksilön ja yhteisön konfliktille. 1700-luvulla kehitetty *Bildungsroman* kuvitti syntyhetkensä filosofista debattia, jossa pohdittiin uutta yksilön käsitettä ja sen suhdetta ympäristön edellyttämiin arvoihin. Vastaavasti Saision trilogian kehityskertomus kuvastaa 1900-luvun ihmisen yritystä etsiä itseään lukemattomien identiteettimallien peilisalista.

la voisi kokeilla, miten erilaiset ohjeistukset tai lääkitykset vaikuttavat toisistaan eristettyihin yksilöihin. (Foucault 2000, 277–286.) Panopticonin mahdollisina asukkeina mainitut koululaiset ja sairaat ovat juuri niitä, joihin voidaan nykyäänkin tehokkaasti käyttää kurinpitovaltaa.

4 Kehitysromaanin jälkiä

Olen esittänyt, että Saision trilogiassa käytetystä fragmentaarisesta kerrontatavasta huolimatta lukijan mieleen muodostuu trilogiasta varsin koherentti kertomus. Lukija täyttää tarinan aukot osin tiedoillaan todellisen Saision elämästä, mutta osasyys koherenssin tunteelle on se, että tarinassa on runsaasti elementtejä useiden yksilöllistä minuutta kuvaavien lajien traditioista. Tässä luvussa erittelen, miten kehitysromaanin konventionaalinen juoni näkyy Saision trilogiassa. Kehitysromaanin voi määritellä väljästi romaaniksi, joka kertoo tarinan yksilön kehityksestä, mutta käytännössä lajin määrittämisestä on käyty valtavaa väittelyä. Tähän keskusteluun en tule uppoamaan syvälle vaan korostan niitä lajimääritelmiä, jotka ovat kiinnostavia Saision tematiikan kannalta.

Luvun jälkipuoliskolla keskityn vertaamaan Saision trilogiaa kehitysromaanin prototyyppiseen teokseen, Goethen *Wilhelm Meisterin oppivuosiin*, joka näyttäytyy tavanomaista lukutapaa kapinallisempana, kun sen rinnalla tutkii Saision tekstiä. Pohdin myös trilogian valossa kysymystä naiskirjailijan ja maskuliinisena pidetyn kehitysromaanin suhteesta.

4.1 Yhteisön ja yksilön valtataistelu kehitysromaanin taustalla

Kehitysromaanin syntyvaiheet liittyvät 1700-luvun puolivälin keskusteluun ihmisen suhteesta yhteisöönsä. Aihe nähtiin keskustelun arvoiseksi, koska kaupungistuminen ja teollistuminen rikkoi aiemman yhteisöllisen elämänmuodon ja synnytti yksilön, jonka piti valita oma tapansa etsiä elanto. Kehitysromaanin oli ennen muuta porvariston laji, sillä porvaristo painiskeli valinnanvapauden ja vapaa-ajan ongelmien kanssa – työläisillä ei ollut siihen aikaa. Porvaristolle muutos aiheutti ahdistusta: he eivät tienneet, miten suhteuttaa uusi yksilöllinen minänsä ja siinä heränneet tarpeet yhteisön taholta tuleviin odotuksiin. Filosofit pohtivat ihmistä ensi kertaa sellaisen yksilön kannalta, joka ainakin teoriassa pystyi vaikuttamaan kohtaloonsa. Tieteen lisäksi kirjallisuus, ennen muuta kehitysromaanin, käsitteli uutta yksilöllisyyden ongelmaa. Valmiita ratkaisuja ei enää välttämättä annettu; sehän olisi tuhonnut idean yksilöllisyydestä. (Swales 1978, 13–17, Castle 2006, 10–11; Saariluoma 1999, 12, 14–23, 35–37.)

Kehitysromaanin alkukielinen nimi *Bildungsroman* viittaa Wilhelm Humboldtin *Bildung*-käsitteen perintöön. Kehitysromaanissa kyse on erityisestä kehityksen muodosta, itsen henkisestä, moraalisesta ja esteettisestä kehittämisestä kohti ihmiselle ominaista täydellistymistä.⁵⁰ Kehitysromaanin paradigmaattisen teoksen, Goethen

50 Humboldtin *Bildung*-käsitteestä ja sen suhteesta kehitysromaanin ja erityisesti Goethen ajatuksiin ks. Castle 2006, luku 1.

Wilhelm Meisterin oppivuosien, ihmiskuvassa näkyivät ajan ihanteet ihmisestä aktiivisena maailman kokijana, tulkitsevana subjektina. Maailma, yhteisö ja muut ihmiset suodattuvat kokijan näkökulman läpi – ei toisin päin. (Saariluoma 1999, 12, 14–23, 35–37, 138.) Yhteisö tulee mukaan Leibnizin peruina olevasta ajatuksesta, että ihmisen luonto ohjaa häntä sopeutumaan yhteisöön ja sopiva kasvatus tukee tätä luonnollista tehtävää (Castle 2006, 10–11). Kehitysromaanissa näkyy hegeliläinen dialektiikka, jossa konfliktista, teesin ja antiteesin kohtaamisesta, päästään aina eteenpäin, synteisiin. Kehitysromaanin sankari näkee kertomuksen alussa oman yksilöllisen tiensä ja toiveensa tietynlaisina, mutta hänen valintansa kyseenalaistuvat juonen edetessä. Lopulta hän kaikista arvojen törmäyksistä selvittyään näkee selvemmin osansa yhteisössä, käytännössä uhraa osan aikaisemmasta itsetietoisuudestaan mukautumalla yhteisön vaatimuksiin, ennen muuta järkevään elämänuraan ja avioliittoon. Tätä ei varhaisessa kehitysromaanin perinteessä nähty alistumisena yhteisölle vaan edistykseenä, joka koitui parhaaksi myös yksilölle. (Mts., 7–9.)

Martin Swalesin mukaan kehitysromaanissa ihmistä koskevien teoreettisten ideoiden soveltaminen on ollut paikoin niin vahvaa, että henkilökuvien realismisuus – johon tieteellisyydellä pyrittiin – heikentyi. Henkilöistä tuli ajan ihmiskäsitystä havainnollistavia ideavalikoimia. Idearomaanin ominaisuudet näkyivät jo Goethen *Wilhelm Meisterin oppivuosissa*, jossa kaikki Wilhelmien kohtaamat henkilöt edustavat tiettyä ihmistyyppiä tai kehityksen vaihetta, johon hänen on jotenkin suhteutettava itsensä. Wilhelm ei lopussa ole niin varma kehityksensä oikeasta suunnasta, vaikka kertoja johtaa häntä kovalla kiireellä kohti onnellista loppua, kehityskulun nousukohtaa, aatellisen avioliiton satamaa. Goethen elinaikana hänen lähimmät keskustelukumppaninsa Humboldt, Schiller ja Christian Gottfried Körner väittelivät kirjailijan kanssa romaanin tarkoituksesta ja sen suhteesta Bildungiin. Romaanin päähenkilön epävarma suhtautuminen kehityksensä saamaan suuntaan oli ongelma. Swalesin esittää Goethen kirjeenvaihtoon vedoten, että Goethe halusi tietoisesti jättää romaaninsa osin avoimeksi, koska hän halusi imitoida ihmisen todellista kehitysprosessia. Täysin särötön loppu edustaisi fiktiota, kun taas ihmisen kehitys jatkuu elämän loppuun asti. (Swales 1978, 26–29, 69–73.)

Goethen päätöksellä pyrkiä hyvään romaaniin oli kauaskantoiset seuraukset: ehkä juuri sen takia kehitysromaanin muoto houkuttelee yhä uusia kirjoittajia. Toisaalta Goethen romaanista voi myös havaita suljetun lopun: Wilhelmiä kiirehditään romaanin lopussa avioon ja osaksi salaperäistä Torniseuraa. Todd Kontje tulkitsee lopun varsin pessimistiseksi ja näkee siinä kritiikkiä Bildung-käsitteen alistavalle puolelle, jossa yksilön oli tärkeintä lopulta päätyä palvelemaan yhteisöä (Kontje 1992, 73–78).

Myöhemmin naistutkijat ovat kehitysromaanin kritiikissään kysyneet, onko kehitysromaanin lainkaan lajina mahdollinen, kun sen kuuluisimman esimerkkiteoksen esitys päähenkilön kehityksestä on ambivalentti (Abel, Hirsch & Langland 1983, 6). Kehitysromaanin lajin rajoista on käyty kiistaa: sen piiriin voidaan lukea mitä erilai-

simpia teoksia. Osa tutkijoista ensin tulkitsee jotakin teosta kehitysromaanin lajia vasten mutta päättyy lopulta siihen, ettei teos ollutkaan kehitysromaanin. Todd Kontjen mukaan ongelmat lajin soveltamisessa johtavat lajin ensimmäiseen määrittäjään, Wilhelm Diltheyhin. Diltheyn tiivis määritelmä lajista sisältää juonen kuvauksen, johon kuuluvat kuvaukset nuoren onnellisesta elämästä, sukulaissielujen etsimisestä, ystävyyydestä ja rakkaudesta. Nuori joutuu kuitenkin konfliktiin maailman realiteettien kanssa, mutta vähitellen monenlaisten elämänkohtaloiden ja tapahtumien kautta kehittyä ja lopulta löytää itsensä ja oman tehtävänsä maailmassa. Diltheyn kuvaus tekee kehitysromaanista konservatiivisen lajin, jossa maailma on paikallaan, vain sankarin itsensä on osattava asettua siihen. Kun kehitysromaanin tärkeimpiä teoksia on tutkittu, on havaittu, että harva esittää näin kaunista kehityskulkua. Ennenkin tämän kaltaista kehitystä havaitaan populaarimmista romaaneista, jotka sopivat luettavaksi vaikkapa opettavaisina kertomuksina soveliaasta kasvatuksesta. (Kontje 1992, 14–16.)

Osa tutkijoista on pyrkinyt rajoittamaan kehitysromaanin vain niihin teoksiin, joihin on sovellettavissa Bildungin käsitettä. Bildung puolestaan on sidottu sen alkuperään, 1700-luvun Saksaan, jolloin tiukimmillaan kehitysromaaniksi on kelpuutettu vain tuon ajan teoksia, ja niistäkin vain harvat. Gregory Castle näkee esimerkiksi Martin Swalesin kuuluvan samaan joukkoon niiden kanssa, jotka yrittävät estää lajin soveltamisen myöhempään kirjallisuuteen (Castle 2006, 9). Omassa luennassani Swalesin kehitysromaanin analyysistä kiinnitin huomioni päinvastaiseen asiaan: Swales painottaa kehitysromaanin olevan hyvin joustava laji, jossa voidaan eri aikoina painottaa joko yksilön tai yhteisön puolta ajan hengen mukaisesti. Laji voi näin ollen kukoistaa niin romantiikanaikaisten kuin realististenkin kirjailijoiden käytössä. Thomas Mannin *Taikavuoren* Swales kirjoittaa lajin päätepisteeksi. (Swales 1978, 6–7.) Samasta syystä Kontje (1992, 15–16) pitää Swalesin määritelmää teoreetikon omasta mielipiteestä huolimatta käypänä mallina uudemmankin ajan kehitysromaanitutkimukselle: se ei lukitse lajia tiettyyn historialliseen periodiin.

Kehitysromaanin määritelmän tarkkaa vartiointia on pidetty pyrkimyksenä sulkea marginaalisemmat äänet ulos lajin piiristä. Alleviivattuna protestina tälle kehitysromaanin myöhemmät tutkijat ovat voineet määrittää kehitysromaanin hyvin väljästi. Esimerkiksi Pin-Chia Feng määrittää etnisten naisten kirjoittaman kehitysromaanin minkä tahansa muotoiseksi kuvaukseksi identiteetin muodostumisesta, olipa ensisijainen laji sitten romaanin tai omaelämäkerta (Feng 1998, 9–15). Rita Felski taas näkee naisten kirjoittaman Bildungsromanin keskiössä olevan koherentin yksilöllisen identiteetin tarkastelun. Tämän lisäksi kehitysromaanin identiteetin kuvauksessa tärkeä merkitys on psykologisen ja sosiaalisen sfäärin välisellä vastakkainasettelulla, päähenkilön identiteetin kehityksen ajallisella kuvaamisella. Itsetuntemuksen kehittyminen on kehitysromaanin päähenkilön tavoite, johon ei kuitenkaan välttämättä päästä. (Felski 1989, 135.)

Fengin ja Felskin väljät, enemmän sisältöä kuin muotoa korostavat määritelmät ovat pragmaattisia siinä mielessä, että sellainenkin lukija, joka ei tunne kehitysromaanitutkimuksen yksityiskohtia, voi havaita heidän mainitsemansa elementit romaanista ja todeta lukeneensa useita teoksia, joissa on samoja piirteitä. Saision trilogiasta on helppo havaita kehityksen ja identiteetin rakentumisen tematiikka, samoin psyykkisen ja sosiaalisen sfäärin vastakkainasettelu. Kertoja keskittyy kuvaamaan nuoren itsensä tietämättömyyttä ja itsetuntemuksen puutetta, mikä epäsuorasti kertoo vanhemman minän edenneen ainakin jonkin verran lähemmäs itsetuntemuksen saavuttamista.

Itse kaipaen lajianalyysin tueksi selvempää suhdetta tietyn lajin repertuaariin. Äärimmäisen väljä lajihahmotus päästää tutkittavaan joukkoon niin ison määrän teoksia, ettei lajimäärittelyllä enää ole todellista merkitystä. Saision trilogia sopii tarkemminkin rajattuun kehitysromaanin määritelmään, joka ponnistaa lajin saksalaisesta perinnöstä. Vaikka trilogia on kirjoitettu paljon saksalaisen Bildung-käsitteen syntyä myöhemmin, sen kehityksen kuvauksessa on paljon samaa kuin *Wilhelm Meisterin oppivuosien* kehityksen kuvauksessa. Mitä tulee Bildung-käsitteeseen, Pirkon kuvataan kehityksessään etsivän omaehtoista tapaa elää osana yhteisöä ja pyrkivän kehittämään itseään koulutuksen avulla – vaikkakin osin isänsä painostuksesta. Koulutien kuvataan sisältävän myös tärkeitä kehitysetappeja ja kehitys jatkuu edelleen teatterin parissa. ”Saision” ironisen asennoitumisen kertomuksensa sankariin ei pitäisi olla este teoksen lukemiselle kehitysromaaniksi, sillä ei Goethekaan Wilhelmiään kovin kunnioittavasti kuvaa.

Eniten minua kiinnostaa Pirkon kehityksessä sen sopiminen maskuliinisen kehityksen malliin, jota naistutkijat ovat pitäneet naiselle sopimattomana. Siksi pohjaan trilogian kehitysromaaniluennan Jerome Buckleyn teoriaan, jonka hän on esittänyt *Season of Youth* –teoksessaan (1974). Hänen esittelemänsä kehitysromaanin tyyppillinen juonimalli on saanut paljon kritiikkiä osakseen erityisesti feministisiltä ja postkoloniaalisen kirjallisuuden tutkijoilta. Buckleyn kehitysromaanin määrittelyä on pidetty niin sitoutuneena miehelle tyyppilliseen elämäntapaan, ettei sitä ole voinut soveltaa naissankareiden ja ylipäättään naiskirjailijoiden kehityskuvauksiin, kuten tunnetuimmin ovat esittäneet naiskehitysromaanin traditiota etsineet *Voyage In* -antologian toimittajat (Abel, Hirsch & Langland 1983, 7–9). Myös Feng kritisoi Buckleyn teorian mieskeskeisyyttä, minkä lisäksi hän näkee ongelmalliseksi Buckleyn piittaamattomuuden määritelmänsä kiinnittymisestä porvarilliseen, yläluokkaiseen hegemoniaan (1998, 4–9). Toisaalta feministisenä kirjailijana pidetty Margaret Atwood on saanut vahvoja vaikutteita Buckleyn kehitysromaaniajattelusta, kuten Ellen McWilliams esittää (McWilliams 2009, 13). Täysin mahdoton Buckleyn teoria ei voi olla naiskirjailijan kannalta.

4.2 Kehitysromaanin maskuliininen juoni Saision trilogiassa

Buckleyn mukaan kehitysromaanin pääosassa on herkkä lapsi tai nuori, joka kasvaa usein maalla tai pikkukaupungissa. Hän tuntee joutuvansa rajoittamaan omaa vapaa- tahtoaan ja mielikuvitustaan sosiaalisen tai älyllisen painostuksen takia. Varsinkin isät asettuvat lapsensa vapaan kehityksen tielle. Vapaat aatteet tulevat lapselle hänen itse valitsemistaan kirjoista, jotka vievät hänen ajatuksensa ja toiveensa vanhempien näkökulmasta väärille poluille. Koulu ei tarjoa kehitysromaanin sankarille lohdutusta, vaan siellä häntä kahlitaan samoin kuin kotonakin. Niinpä sankarin on alettava kasvattaa itse itseään, mikä usein tarkoittaa lähtöä kaupunkiin. Hän alkaa käydä elämäntutkusta, johon kuuluu – Buckleyn tarkkojen määritelmien mukaan – ainakin kaksi rakastumista tai tärkeää seksuaalista kohtaamista. Näistä ensimmäinen on ahdistava, toinen vapauttava. Kohtaamiensa ihmisten ja tapahtumien myötä kehitysromaanin sankarin on tarkistettava omia arvojaan. Itsetarkkailun kautta hän päätyy tulokseen, joka osoittautuu paluiksi lähemmäs vanhempien arvomaailmaa. Sankari ehkä palaa takaisin kotiin ja näyttää vanhemmilleen, miten hän on menestynyt. Juonen kiinnostaviksi tulevat lapsuus, sukupolvien konflikti, ympäröivän yhteiskunnan suhde yksilön itsensä sivistämiseen, vieraantuneisuus, rakkauden koetukset, joiden kautta sankari kehittyy. Kaiken loppupisteenä on sopivan elämänuran löytäminen. (Buckley 1974, 17–18.)

Buckleyn mukaan kehitysromaanille on tyypillistä, ettei siinä edetä vanhuuteen asti, vaan kertomuksen loppupisteenä toimii hetki, jolloin sankari on päässyt jonkinlaiseen selvytyteen loppuelämänsä suunnasta. Sankarit ovat tällöin yleensä varhaisessa aikuisuudessaan; Jerome Buckley ilmaisee tämän jo teoksensa nimessä, joka korostaa nuoruuden merkitystä kehitysromaanille; lajin nimi voisi vaikka olla ”nuoruusromaanin”. (Buckley 1974, vii–viii.) Varhaista aikuisuutta voikin pitää kehityksen loppukohtana siinä mielessä, että nuoruuden loppua on pidetty identiteetin psykologisen kehityksen loppukohtana: itsetietoisuus alkaa kehittyä lapsuudessa kielen kehityksen myötä, se syvenee siirryttäessä lapsuudesta nuoruuteen, josta yksilö etenee saavuttamaan tietoisuuden itsestään yksilöllisenä itsenään (Eakin 1985, 9).

Nuoruus kehitysromaanin erityisenä ajanjaksona on nähtävissä myös vähemmän konkreettisesti, symbolisena kehitysromaanin muotona. Näin esittää Franco Moretti, joka näkee nuoruuden korostumisen kehitysromaanissa osoittavan kehitysromaanin erityiseksi moderniteetin lajiksi. Nuoruudessa näkyy moderniteetille ominaiset piirteet, joita ovat muun muassa kasvatuksen merkityksen vahvistuminen, sukupolvien välisen kuilun kasvu, nuoruuden muuttuminen henkiseksi ominaisuudeksi. Toisaalta kehitysromaanin vaeltavassa itsensä etsijässä näkyy moderniteetille ominainen niin konkreettisen kuin henkisenkin liikkumisen tärkeys. Henkisen muutoksen merkitys tarkoitti myös sitä, että ihmisen sisäisyys tuli aiheeksi, jota voitiin puntaroida kirjallisuudessaakin. (Moretti 1987, 2–5.)

Seuraavaksi tarkastelen Saision trilogian kehitystarinaa Buckleyn juonimalliin nojaten, joka edustaa täydellistymiseen päättyvää kehitysromaanin juonta. Buckleyn tarjoama juoni edustaa tietynlaista mallielämän kertomusta, jonka Pirkko tunsi itseltään puuttuvan. Kehitysromaanin traditiossa Buckleyn suljetun juonen malli on vain yksi vaihtoehto. Moretin mukaan se on vallalla saksalaisessa ja englantilaisessa kehitysromaanin perinteessä, joita Buckleykin ensisijaisesti tutkii. Toinen vaihtoehto olivat kehitystarinat, jossa lineaarisen kehityksen sijasta korostettiin sankarissa tapahtuvia muutoksia, jotka eivät vieneet tiettyyn korkeimpaan kehityspisteeseen. Sen sijaan loppu jäi avoimeksi tai monimieliseksi. Moretin mukaan erityisesti ranskalaisessa kehitysromaanissa tavataan tämänkaltaista lopetusta. Nämä kaksi kehitysromaanin juonen päämalleja eivät kuitenkaan Moretin mukaan kerro vastakkaista tarinaa moderniteetin luonteesta. Sen sijaan ne kertovat siitä, että moderniteetti on luonteeltaan vastakohtainen. Siinä elävät yhtä aikaa vapaus ja onnellisuus, samuus, identiteetti ja muutos, varmuus ja epävarmuus. Vastakkaiset voimat ovat kaikki yhtä tärkeitä moderniteetille. Moretin mukaan kehitysromaanin lajina sisältyvät vastakohtaisuudet, vastaavalla tavalla kuin moderniteetin sosialisatioon kuuluu vastakohtaisuuden sisäistäminen. (Mt., 6–10.)⁵¹

Kehitysromaanin perusristiriita on yksilön ja yhteisön tahdon konfliktissa, joka elää Pirkossakin, kuten edellisessä luvussa kuvasin. Identiteettiongelmien eivät ole vain Pirkon päänsärky vaan ajan oire. Mutta ratkaako Pirkon identiteettiongelma, kuten Buckleyn malli ehdottaa? Voiko se ratketa, jos lähtökohdaltaan ”epänormaali” – poikatyttö – etsii omaehtoista yksilöllisyyttään yhteisössä, joka pyrkii kasvattamaan lapsensa ”normaaleiksi”? (Vrt. Moretti 1987, 16.)

Saision trilogian lapsuuden tarina lähtee liikkeelle Pirkon kesistä mummon ja papan luona Mellunkylässä, joka kuvataan täydeksi maaseuduksi. Mummo kaipaa takaisin kaupunkiin, Kallioon. Mellunkylän varhaisimmat vaiheet ovat viattomuuden aikaa, jolloin Pirkko vielä uskoo, että halutessaan hän voi olla poika ja tehdä mitä haluaa. Vähitellen häntä aletaan asettaa sosiaaliseen järjestykseen, mutta vielä hän tietää, mikä on hänen oma tahtonsa.

Pirkon kasvaessa romaanissa siirrytään kuvaamaan kaupunkia, Kalliota. Pihalla Pirkko saa puolustaa ”omia” arvojaan, eli kommunistista näkemystä pihan porvarillisia lapsia vastaan. Pirkko joutuu jo pienenä kapinallisen rooliin, mutta isäänsä vastaan hän ei vielä kapinoi vaan on automaattisesti imaissut itseensä isänsä näkemykset maailmasta. Isää vastaan hän alkaa kamppailla huomattaessaan vähitellen, että isä toimii vastoin julkistamiaan arvoja eikä Pirkon näkemyksen mukaan edes ymmärrä, mistä hänen ylistämässään kommunismissa on kyse.

51 Myös Martin Swales pitää kehitysromaanin lajille ominaisena, että yhteisön ja yksilön välinen kiista jää ainakin osin ratkaisemattomaksi. Sankari voi toivoa oman henkilökohtaisen unelmansa toteutuvan, mutta elämän realiteetit estävät unelmaa toteutumasta. Koska maailman lakia ei voi voittaa, omat tavoitteet on sopeutettava siihen. Swales korostaa kehitysromaanissa tulemistä (*uerden*), joka liittyy keskeisesti saksalaisen humaniteetti-idean ihmiskuvaan. (Swales 1978, 7, 14–15.)

Voyage In -antologian toimittajat ja heidän jäljillään Pia-Chin Feng kritisoivat Buckelyn mallissa erityisesti sitä, että se rakentaa kehitysromaanin lajiperustan isän ja pojan oidipaaliselle taistelulle (Abel, Hirsch & Langland 1984, 9–11; Feng 1998, 6–7). Saision trilogiassa taistelulla isän kanssa on suuri merkitys. Erityisesti *Vastavalossa* isä on Pirkon päävastustaja muiden patriarkaalisten isähahmojen, Jumalan, Marxin ja ruotsinopettaja Kalifin rinnalla. Isäkapinan voi rinnastaa Pirkon taiteilijankutsumukseenkin, sillä Harold Bloom esittää klassisessa tutkimuksessaan *The Anxiety of Influence* (1973), että kirjailijoiden kehitystä innoittaa vahviten isäkapina, jonka seurauksena pojan on symbolisesti tapettava isänsä, kirjalliset esikuvansa. *Punaisessa erokirjassa* luetellaan Pirkon kirjailijankutsumuksen aktivoitumisen yhteydessä hänen esikuviaan: kaikki ovat miehiä (PE, 255–256). Pirkon kuvataan kyllä lukevan naisten kirjoittamia lasten- ja nuortenromaneja, joita ei enää kirjailijuuden puhkeamisen yhteydessä mainita, mutta joiden poikatyttöhahmot antavat mallia hänen maskuliinille identiteetilleen.

Buckley huomauttaa, että englantilaisissa kehitysromaneissa lapsi usein tulee orvoksi tai muuten isättömäksi. Isän kuolema, joko todellinen tai symbolinen, merkitsee kodin arvojen hylkäämistä ja johtaa uuden kodin tai holhoojan hakemiseen. Isättömyys on osa vapautta, joka kytkee kehitysromaanin sankarin romanssien ja kansansatujen, tarujen sankareihin. (Buckley 1974, 19–20.) Peter Brooks nostaa samoin esille isän etsimisen motiivin sekä ranskalaisissa että englantilaisissa kehitysromaneissa, minkä hän näkee korostavan lajin perustaa miesten kehityksen kuvauksena: kyse on perintöasioista sekä konkreettisesti että symbolisesti. Toisaalta kertomuksen toiminnan kannalta isän etsiminen merkitsee kertomuksen peruskysymykseen vastaamista: kysymyksen ”kuka minä olen” ajatellaan selviävän, kun tiedetään kuka on minun isäni. Brooks muistuttaa isän kaipuun olevan myös Freudin ajattelussa jokaisen lapsen, eli etenkin pojan, tunnemaailman tärkeä osa. Jokainen lapsi unelmoi, että hänen isänsä olisikin kuningas, joka antaisi lapsen erityisyydelle selityksen. (Brooks 1992, 62–65.)

Saision esikoisromaanissa *Elämänmeno* orpouden ja isän etsimisen motiivi on konkreettisesti käytössä: päähenkilö Marjan oikea isä on aikoinaan hylännyt raskaana olevan rakastajattarensa ja palannut vihityn vaimonsa luo. Kirjan lopussa kirje kadonneelta isältä antaa selityksen päähenkilö Marjan taiteellisuudelle. Omaelämäkerrallisessa trilogiassa motiiviin palataan *Vastavalossa*, jossa Pirkko haaveilee erityisyydestä: ”tahtoisin olla herkkä, orpo edes, tai ainakin vaihdokas” (VV, 63), ”ulkomaalainen, sokea tai koditon” (VV, 65) – todellisuudessa hän joutuu taistelemaan isänsä kanssa. Eroa romaanin ja autofiktion välillä piirtää se, että *Vastavalossa* vedotaan asioiden todelliseen laitaan: ”olen vain tavallinen, harvahampainen koululainen” (VV, 64). Saision autofiktioon eivät kuulu epärealistiset juonenkäänteet, jotka ovat saaneet innoitusta kirjoista, vaikka Pirkko ihailee Alcottin *Pikku naisten* Jota, joka on tavallaan isätön, koska hänen isänsä on sodassa, ja poikatyttönä Jon on astuttava perheessä isän

paikalle. Isänsä korvanneesta Josta tulee lisäksi kirjailija, mutta Pirkko voi pienenä vain unelmoida tulewansa isona isäksi. Toisaalta *Pikku naisissa* ajan synkkää realismia edustaa se, että Jo luopuu kirjailijuudestaan naimisiin mentyään (ks. Langland 1983, 113, 116–119). Varhaisempi kirjallisuuden kehitystarinoin viittaaminen tuo ne autofiktiivisen tarinan rinnalle ikään kuin varjotarinaksi, dramaattiseksi ja katarttisiksi juonenkäänteiksi, joiden toteutuminen tuntuu epätodennäköiseltä.

Mariane Hirsch kuvaa varhaisten naiskirjailijoiden taiteilijankehitystä kuvaavien kehitysromaanien perusjuonen kertovan lupaavasta taiteilijasta, joka epäonnistuu siinä, mihin hän pyrkii. Vastukseksi tulevat ympäristön ja perheen odotukset avioliitosta ja omistautumisesta perheelle. (Hirsch 1983, 28.) Saision trilogiassakaan isä ei halua tyttärestään taiteilijaa, mutta ei hän odota avioliittoakaan. 1950-luvun maailmassa kunnon ammatin hankkiminen on tytöllekin tärkeämpää kuin avioituminen. Isä elättelee toivoa, että Pirkosta tulisi ”vuori-insinööri” (PYJ, 28), ja myöhemmin hän toivoo saavansa Pirkosta pikku sekataraliikkeelleen jatkajan (VV, 77).

Isän kiinnostus sosiaaliseen nousuun, rikastumiseen, sopii sekin alun perin porvaristolle suunnattuun kehitysromaniin. Buckley luettelee useita romaaneja, joissa tärkeänä teemana on voittaa tai välttää köyhyys ja nousta yhteiskunnan hierarkiassa ylöspäin. Hän huomauttaa teeman löytyvän jo *Wilhelm Meisterin oppivuosista*, jossa Wilhelm unohtaa täysin ansiokysymyksen keskittyessään sisäiseen kasvatukseensa. Pystyäkseen jatkamaan itsensä kehittämistä hänen on alettava pohtia käytännöllisiä asioita, eli oman elämänsä rahoittamista. (Buckley 1974, 21.)

Etnistä irlantilaista kehitysromania tutkinut Gregory Castle suhtautuu kriittisesti kehitysromaanin kapitalistiseen vivahteeseen ja näkee *Wilhelm Meisterin oppivuodet* perimmäisenä esimerkkinä kehitysromaanin porvarillisesta luonteesta: teoksessa kunnon poika palaa takaisin erehdysten teiltä jatkaakseen isänsä porvarillista perintöä, jota vastaan ensin kapinoi.⁵² Myöhemmissä kehitysromaneissa sosiaalisen nousun tavoite tulee yhä selvemmäksi. (Castle 2006, 9–10, 53–54.) Myös Thomas Mannin *Taikavuoressa*, jonka Martin Swales tulkitsee viimeisen vaiheen kehitysromaaniksi, päähenkilö Hans Castorpin holhooja kehottaa tätä hankkimaan itselleen kunnon ammatin, jotta poika pystyisi pitämään yllä saman elintason, johon hän on holhottina tottunut. Castorp alkaa kuuliaisesti kouluttaa itseään insinööriksi, vaikka mieluummin oleskelisi kaikessa rauhassa omissa oloissaan.

52 Castle jopa tulkitsee, että romaanin lopussa Wilhelmin jäsenekseen ottavan Torniseuran tavoitteena on ideaalisen kapitalistisen yhteiskunnan luominen, yrittäväthän sen jäsenet ottaa palkollistensa resurssit mahdollisimman tarkoituksenomaiseen käyttöön (2006, 9). Buckley (1974) on ymmärtänyt Torniseuran salamuurarijärjestöksi, kuten myös Koskenniemi (1944, 253) Goethe-elämäkerrassaan. Koska salamuurarijärjestö on korostetusti maskuliinisuuden linnake, vain miehille avoin, korostavat nämä tulkinnot kehitysromaanin yhteyttä maskuliinisen identiteetin rakentamiseen, josta Tobin (2002) kirjoittaa.

Pirkon tarina on saksalaisen porvarillisen kehitysromaanin työläisversio. Pirkon kehitystarinan taustaksi hahmottuu hänen isänsä ja vielä tämän isän, papan, kehityksen tarina, jotka kulkevat niin Kiven jäljillä kuin dickensläisen ryysyistä röyhelöihin -kertomuksen polkuja. Sekä papan että Pirkon isän tarinassa isä on tyranni, joka yrittää väkivalloin hallita poikaansa. Pappa kokee vastoinkäymisiä, joiden totuudellisuudesta on enää rippeet jäljellä, kun tarina on ajautunut klassisten kehitysromaanien juonenkäänteisiin (ks. luku 2). Pappa selviytyy, vaikkei hänestä porvaria tulekaan, vaan Soliferilla työskentelevä työläinen.

Pirkon isässä pyrkimykset kohti täydellistymistä jatkuvat. Papan tavoin Pirkon isä liittyy kommunistiseen puolueeseen, minkä kautta hänen toimintansa rinnastuu Buckleyn mallisankarin toimintaan, joka kehityksensä ensi vaiheessa hylkää materialistisen yhteiskunnan (Buckley 1974, 22). Isä joutuu kuitenkin esimerkiksi Wilhelmin tavoin todellisuuden ankarien ehtojen eteen: perhe ei elä, jos isä ei saa palkkaa Suomi-Neuvostoliitto-Seuralta. Isä yrittää parantaa tilannetta komentamalla vaimonsa töihin, mutta lopullinen ratkaisu on oman kauppaliikkeen perustaminen, kapitalistiksi ryhtyminen. Tämän rinnalla isä yhä on mukana kommunistisessa toiminnassa ja yrittää myös liikkeen sisällä saada itselleen sosiaalista nousua. Isä päätyy omaksumaan porvarillisen yhteiskunnan, mutta hän yrittää samalla olla lojaali aikaisemalle yhteisölleen. Isä kehittää itseään myös muodollisen koulutuksen kautta, käy kirjukurssilla kauppateknikoksi ja unelmoi ylioppilaslakista, jota hänen ei ole ollut mahdollista saada (VV, 8).

Castle vertaa Humboldtin Bildung-käsitettä Foucault'n valtakäsitykseen. Valtioiden tukema koulutusinstituutio oli Humboldtille väylä, jonka kautta yksilöiden vapaata kehitystä tuettaisiin, vaikka samalla instituutio ohjailisi yksilön kehitystä. Humboldt suhtautui optimistisesti instituutioiden toimintaan uskoen, että nämä pyrkisivät edistämään ihmisen vapaata kehitystä. Vapautta korostaa myös Foucault valtakäsityksessään, jopa niin pitkälle, ettei hänen mukaansa alistusta voi olla ilman vapautta. Castle muistuttaa, että esseessään *Subject and Power* Foucault painotti, että yksilön vapaus valita erilaisista mahdollisuuksista on edellytys institutionaaliselle valalle, joka alkaa säädellä noita valintoja. (Castle 2006, 60–62).

Foucault'n valtakäsitykseen sisältyvä kaksinaisuus vallan ja alistuksen välillä toimii kuitenkin molemmin päin: samalla kuin vapauden osana on vallan alle joutumisen mahdollisuus, on myös alistuksen sisällä vapauden siemen. Saision trilogiassa Pirkko alkaa kapinoida isäänsä vastaan niillä eväillä joita hän on saanut koulusta, jonka opetuksiin on kuulunut paljon myös sellaista ideologista vaikuttamista, joka on kesytännyt Pirkon luonnetta. Koulu ei Saision trilogiassa edusta pelkästään alistavaa ideologista aivopesua, kuten esimerkiksi Althusserin teoriassa, vaikka siihen kuuluu myös ideologista vaikuttamista. Koulu todellakin on väylä sosiaaliseen nousuun: Pirkko pääsee sen avulla kosketuksiin sellaisten ihmisten kanssa, jotka ohjaavat hänet pois kodin ympyröistä.

Vaikka Pirkko kehitysromaanin isäkapinaiselle sankarille ominaisesti pyristelee isänsä valtaa vastaan, hän lähtee kuitenkin kulkemaan isänsä jalanjalkia. Hän etsii jotain ylemmää kuin omat lähtökohtansa, ja tämä tulee erottamaan hänet perheestään. *Punaisessa erokirjassa* Pirkko opiskelee yliopistossa ja liikkuu taidepiireissä, mutta hän häpeää ylemmissä piireissä sivistymättömyyttään. Sama ongelma on Wilhelm Meisterilla, joka oppivuosiensa alussa ei ymmärrä aatelisten sosiaalisia sääntöjä. Kun Wilhelm on päätenyt osana näytelmäseuruetta aatelistinnaan, häntä ohjailee vaivihkaa Torniseuraan kuuluva Jarno estäen häntä täysin nolaamasta itseään (Goethe 1923, 243–245).⁵³ Pirkolla ei ole vastaavaa kaitsijaa, mutta lopussa Pirkko Wilhelmin tavoin päättyy osaksi ylemmää luokkaa: Wilhelm otetaan Torniseuraan ja naitetaan aatelisteidolle ja Pirkko päättyy dramaturgian professoriksi ja kirjailijaksi.

Toisin kuin Buckley näkee kehitysromaanin perusjuonen, Pirkolle oppikoulun käyminen edistää matkaa kohti todellista Bildungia, sisäisesti tyydyttävää kehitystä. Oppikoulu antaa Pirkolle vapaan pääsyn kaikkiin ammatteihin, myös akateemisiin, joihin hänen isällään ei ollut mahdollisuutta. Samalla vapaus kaikenlaisiin valintoihin tekee päätöksistä vaikeita, koska vaihtoehtoja on niin monia. Oppikoulussa hän tapaa tärkeän mentorinsa, äidinkielenopettaja Ruutusotilaan. Kehittyessään omaksi itsekseen, yli isän antaman mallin, kehitysromaanin sankari tarvitsee mentorin, joka kehitysromaneissa on neuvomassa ja evästävässä sankaria (Castle 2006, 4). Äidinkielen opettaja on todellinen mentori alkuperäisen Bildungin merkityksessä, sillä hän muistuttaa Pirkolle kehityksestä omilla ehdoilla, ei toisen mallia imitoimalla. ”Älä matki sitä Gingsbergia, äläkä varsinkaan Mariaa, Ruutusotilas sanoo ja koputtaa minua kipeästi rintakehään tulipunaisilla kynsillään. – Kirjoita omalla äänelläsi, tyttö hyvä.” (VV, 134.)

Pirkon äidinkielenopettaja on yksi romaanin mentoreista ja toisena voi pitää tytökaveri Mariaa, vaikka Ruutusotilas Pirkkoa tästä varoittaakin. Maria tutustuttaa Pirkon modernistiseen kirjallisuuteen ja kirjoittamiseen. Maria luetuttaa Pirkolla myös Bertolt Brechtiä, josta tulee *Punaisessa erokirjassa* Pirkon imaginaarinen päämentori matkalla kirjailijuuteen. Bert ilmestyy salaperäisesti paikalle juuri kun Pirkon usko itseen on pahimmalla koetuksella. Mariasta ja Ruutusotilaasta lähtee liikkeelle Pirkon oman äänen etsintä. Oman äänen etsiminen tulee lopulta Pirkon kokemusten myötä tarkoittamaan paitsi yksilöllisen kutsumuksen löytymistä, myös sen havaitsemista, että arvostelmia asioista ei voi tehdä joukon mielipiteen mukaan vaan on ajateltava itse.

Oman äänen etsimisen rinnalla Pirkon kehityksessä näkyy kehitysromaanin tendenssi saattaa sen sankarit sopeuttamaan omat arvonsa isänsä arvoihin, joita vastaan ensin taistellaan. Pirkko valitsee isän näkökulmasta kapinallisen taiteilijantien, mutta päättyy siinä arvostettuun asemaan. Pirkon kehityksen voikin tulkita jatkuvan yli

53 Samaa teemaa Goethe hipaisee *Nuoren Wertherin kärsimyksissä*.

isänsä kehityksen raamien. Mutta kehityksensä välietappeina Pirkko toistaa isänsä vaihteita. *Punaisessa erokirjassa* Pirkko on kääntänyt selkänsä materiaaliselle yhteiskunnalle, edennyt taistolaisinnossaan aivan samaan tilanteeseen kuin isänsäkin. Porvarillista yhteiskuntaa hän vastustaa jopa varastamalla tavarataloista, kapitalistilta. Mutta kun Pirkko joutuu ylioppilasteatterin jäsenten kuulustelemaksi, tapailemaan marxilaisuuden opinkappaleita, hän on niistä yhtä tietämätön kuin isänsä oli, kun Pirkko kuulusteli tätä samasta aiheesta *Vastavalossa*.

Swalesin (1978, 29) mielestä kehitysromaanissa tärkeintä ei ole se, mihin sankari kehityksessään päätyy vaan se, miten kehitys tapahtuu. Hänestä kehitysromaanissa näkyy horjunta ”minuuden jaksottaisuuden” ja ”minuuden moninaisuuden” välillä, mikä tarkoittaa jännitettä yksilöllisten mahdollisuuksien ja elämisen ajassa etenevän lineaarisuuden välillä, potentiaalisuuden ja aktuaalisuuden välillä. Ihmisellä on monia mahdollisuuksia, mutta hänen täytyy käytännön syistä valita jokin olemisen muoto kerrallaan.

Aivan trilogian lopussa muistutetaan elämän juonen monista mahdollisista käänteistä. Periaatteessa Pirkon tarina loppuu onnellisesti, kustannussopimuksen saamiseen. Mutta toisin kuin kehitysromaanissa on nähty käyvän, sankari ei saa vanhemmiltaan ihailua hienon saavutuksensa johdosta. Vanhemmat ohittavat kustannussopimuksen olankohautuksella (PE, 290–291), he eivät ”näe” tytärtään, kuten tämä niin usein ihmisten toivoisi tekevän.

Korjatakseen tilanteen kertoja muuttaa tarinat paremmiksi, sellaisiksi, joissa Pirkko saisi tunnustusta hienolle saavutukselle. Ensimmäinen kuviteltu versio kustannussopimuksen paljastamisesta tapahtuu Pirkon kouluaikaisessa luokassa, äidinkielenopettajan ja ihastuksen edessä (PE, 291–292), vaikka fiktion todellisuudessa kustannussopimus saadaan vasta paljon myöhemmin, Pirkon opiskellessa teatterikoulussa. Sulkeissa kertoja vielä huomauttaa, että äidinkielenopettaja eli Ruutusotilas voisi olla myös teatterikoulun opettaja Kaisa Korhonen – jonka lukija muistaa epäilleen teatterikoulussa Pirkon soveltumista dramaturgi-linjalle.

Lukijaa muistutetaan omaelämäkerralliseen kertomukseen liittyvästä muokkaamisen mahdollisuudesta. Tulee myös selväksi, ettei ulkopuolinen voi tietää tarkalleen, mikä kerrotuista versioista muistuttaa eniten todellisuuden tapahtumia. Osa kustannussopimuksen saamisesta kertovista tarinavarianteista ovat varsin uskottavia, mutta samalla ne eivät voi olla yhtäaikaisesti totta. Lapsuuden ja nuoruuden tarina jää avoimeksi, monien mahdollisten lopetusten ristivalotukseen.

Trilogian avoin loppu muistuttaa kyseessä olevan omaelämäkerrallinen tarina, jonka totuuksia ei lukija voi tarkasti määrittää. Morettin jaon mukaan avoimesa lopetuksessa ei sinänsä olisi mitään kummallista kehitysromaaniksi tulkittavassa teoksessa, koska avoin ja ambivalentti lopetus on yhden lajin juonimallin konventio. Buckleylle, jonka juonimalli kuulostaa tiivistettynä suljetulta, avoin lopetus ei myöskään ole harvinaisuus. Sen hän selittää lajille tyypillisellä omaelämäkerrallisuudella.

Buckley epäilee, että omaan elämään kietoutuvan tarinan lopettaminen pelottaa, koska se muistuttaisi oman kertomuksen konkreettisesta lopusta, kuolemasta. (Buckley 1974, 23–24.)

Buckley ei ole yksin ajatuksissaan kehitysromaanin omaelämäkerrallisuudesta, vaikka näkemystä voisi pitää tietyn ajan kirjallisuudentutkimukselle ominaisena. 1980-luvulla kirjoittanut Esther Klein Labovitz (1986) pitää omassa kehitysromaanianalyysissään mukana oletuksen omaelämäkerrallisuudesta ja samoin tekee 2000-luvulla kirjoittava Ellen McWilliams (2009). Ehkä kehitysromaanin todella on laji, johon oman elämän kertomus on houkuttelevaa paketoita. Tämän perusteella lajin konventioissa voisi yhäkin olla piirteitä, jotka tuntuvat päteviltä elettyyn kokeemukseen.

4.3 Pirkko Wilhelm Meisterin jäljillä

Edellä tuli jo esiin joitakin yhteyksiä Pirkon kehityskertomuksen ja *Wilhelm Meisterin oppivuosien* välillä. Saision trilogian utelias lukija voi tarttua Goethen tuotantoon jo siksi, että *Vastavalossa* mainitaan Goethe nimeltä: epätoivoisessa rakkaudessaan luokkatoveriinsa Pirkko kärsii kuin Goethen romanttinen sankari (VV, 94) mutta hiukan reipastuttuaan tuomitsee Goethen liian ”murrosikäisenä kirjailijana” (VV, 100). Goethelta siteerataan runo ”Vapaa mieli”, vaikka sen käännös poikkeakin Otto Mannisen virallisesta suomennoksesta (Goethe 1980, 267). *Vastavalossa* esitetty runo on ikään kuin nuoren tytön itse saksasta kääntämä, kiinnostavasti siten, että Mannisen suomennoksessa selvästi on kyse samasta runosta vaikka suomennoksiin on valittu eri sanoja. Samankaltaisesti trilogian juonen takaa on tunnistettavissa Goethen Wilhelmin kehitysjuoni, vaikka tapahtumapaikka ja -aika on eri, henkilöiden ominaisuudet ovat omanlaisiaan ja sen mukana tapahtumatkin ovat erilaisia. Toisaalta Saision versio ”Vapaasta mielestä” on selvästi lähtöisin samasta runosta kuin Mannisen käännös. Sen sijaan suhteessa *Wilhelm Meisterin oppivuosiin* Saision trilogiassa on täysin vastakkaisia juonenkäänteitä.

Goethen tuotannosta trilogian voi yhdistää myös *Nuoren Wertherin kärsimyksiin*, jossa rakkaushuolet vievät kuolemaan. *Punaisessa erokirjassa* jo aikuinen sankarimme, pienen lapsen äiti, on päätyä itsemurhaan menetetyn rakkauden takia mutta tulee järkiinsä ennen lopullista tekoaan (PE, 236–238). Päähenkilön aikaisemmat näkemykset Goethen vaikutuksen ohimenevyydestä ironisoituvat, kun Goethen vaikutus tuntuu vielä päähenkilön aikuisuudessakin ja koko trilogian juonessa.

4.3.1 Teatteri kutsumuksena?

Tärkeä yhtymäkohta Saision trilogian ja *Wilhelm Meisterin oppivuosien* välillä on teatterielämän kuvaus. Goethen romaanissa kuvataan pitkään Wilhelmin innostusta näyttelemiseen ja hänen liittymistään teatteriseurueeseen. Goethen romaani alkaa

teatteri-innostuksen kuvaamisella, Saisiolla se taas kuvataan vasta trilogian viimeisessä osassa. Wilhelm on äärimmäisen innostunut teatterista, mutta Pirkko ei alun perin ymmärrä teatterin vetoa. Kertojan mukaan ainoa, mitä hän teatterista tietää, on se että Tšehovin näytelmät kestävät neljä tuntia (VV, 132). Pirkon teatterikutsumuksen vähemmän ylevä alkua on kuitenkin yhdistettävissä *Wilhelm Meisterin oppivuosiin*, koska kirja alkaa lauseella: ”Näytelmä kesti kauan.” Wilhelm asennetta näytelmään lause ei kuvaa, mutta sitä ei kerrota heti lukijalle. Vasta vähän ajan päästä lukija ymmärtää, että lause kuvastaa Wilhelm rakastetun Marianen sivistymättömän palvelijattaren, Barbaran, ajatuksia näytelmästä. Sivistymätön on Pirkkokin, ainakin omissa silmissään verratessaan *Punaisessa erokirjassa* itseään kulttuuriperheiden vesoihin. Tässä onkin yksi ero Wilhelm ja Pirkon välillä: Wilhelm on porvari, vauraan kauppiaan poika, kun taas Pirkon isä on kehitystarinan alussa välillä ilman palkkaakin elävä Suomi-Neuvostoliitto-Seuran aktiivi.

Wilhelm rakastaa lapsesta asti nukketeatteria ja yrittää saada aikaiseksi erilaisia esityksiä tovereidensa kanssa. Hänellä on enemmän intoa kuin kykyä toteuttaa unelmasa: esitykset jäävät puolitiehen. Myöhemmin liittyttyään nuorena miehenä teatteriseurueeseen Wilhelm vihdoin saa yhden näytelmän valmiiksi, mutta näytelmä ei niinkään osoita Wilhelm omaa luovuutta vaan sen raameiksi on asetettu tiukasti näytelmän tilanteen kreivin näkemykset teatterista. Kehitys muistuttaa *Punaisessa erokirjassa* kuvattua Pirkon toimintaa teatterissa toteuttamassa taistolaisen politiikan visioita.

Pirkon ja Wilhelm harharetki teatteriin on Buckleyn (mt., 22) mukaan tyypillistä kehitysromaanin juonelle. Väärältä reitiltä päästään takaisin oikealle uralle valaistumisten hetkien kautta. Pirkon käsikirjoittajan ura ylioppilasteatterissa päättyy valaistumisen sijasta pimenemiseen. Ollessaan varapuheenjohtaja, ideoiden tuottaja ja käsikirjoitusten innokas suunnittelija Pirkko tunsi olevansa parrasvaloissa, ylioppilasteatterin kirkkain tähti. Kun hänen valheellinen kaikkivoipaisuutensa riisutaan, hän jää pimeään: ”Heittimet on sammutettu, mutta yhä hän seisoo siinä, paikassa, mihin valosuihku äsken osui” (PE, 117). Ja ylioppilasteatteriin hän oli alun perin mennyt päästäkseen ”pois varjosta” (PE, 78), olemattomuudesta olevaksi. Pirkon muita tärkeitä vääriä tunnistuksia ovat näyttelijäksi ryhtymisen ohella yritys tulla uskoon ja siihen rinnastuva taistolaisuuteen kääntäminen.

Buckley näkee kehitysromaanin sankarin harharetkien takana piilevän tätä ohjavan vahvan sisäisen äänen, sisäisen velvollisuuden sekä itseä että muita kohtaan. Kaikki sankarin matkalla kohtaamat tapahtumat ja ihmiset ovat tarpeellisia hänen kehitykselleen: ne joko edustavat mahdollisuuksia, vaihtoehtoja tai vievät kehitystä eteenpäin. (Mt., 23, ks. myös Goethe 1923, 691.) Kehitysromaanin näkökulmasta Pirkon päätyminen Ylioppilasteatteriin edistää hänen kehitystään, vaikka hän toimii siellä enemmän toisten käskystä kuin omasta itsenäisestä tahdostaan. Ylioppilasteatterissa toimimisen pääasiaksi nostetaan Pirkon yllättävä arvonnousu varapuheenjohtajaksi, jolloin Pirkko alkaa johtajan ominaisuudessa tuottaa kaikenlaista asiaan kuuluvaa.

Aivan viimeiseksi listalla on, epäkieliopillisesti pilkulla erotettuna, maininta käsikirjoituksista (PE, 98). Käsikirjoitusten taiteellinen arvo ei ole kaksinen, kuten niiden kuvauksesta voi havaita. Polkuna kohti kirjailijuutta käsikirjoitusten kirjoittamisesta tuskin oli haittaa Pirkon pyrkiessä dramaturgi-linjalle teatterikouluun, samoin kommunistisen retoriikan sovittaminen näytelmiin oli tarpeellinen taito pyrittäessä teatterikouluun, jonka johto paljastuu *Punaisen erokirjan* lopussa marxilaisuuden sokeiksi toteuttajiksi. Hyödyllistä Pirkolle kehitykselle on huomata taiteellisen laskelmoinnin ongelmat.

Itse teatterikouluun ja dramaturgijalalle pyrkimisestä ei kerrota mitään – ikään kuin se ei olisi tärkeää. Ellipsi vihjaa, miten tiedostamattomasti Pirkko kohtaloaan päin kulkee. Itsekään sitä huomaamatta Pirkko käy läpi kasvatusta kirjailijaksi.

Liisa Saariluoma pohtii Wilhelmin aatelisiin kohdistamaa ihailua, joka rakentaa Saariluoman mukaan jännitteen teoksen lukemiselle kehitysromaanina. Kehitys, Bildung, oli ennen muuta suunnattu porvaristolle, joka oli vapaa kehittämään yksilöllisyyttään. Aatelistoa sen sijaan koskivat vaatimukset tietynlaisesta olemisesta, mikä rajoitti näiden vapautta. Porvari voisi siis kehityksen näkökulmasta pyrkiä aitoon sisäisyyteen, kun taas aatelisten oli tyydyttävä ulkonaiseen, sääntöjen mukaiseen elämiseen. Kun Wilhelm lähtee aatelistinnasta näyttelijäseurueensa kanssa, hän on hämmennyksissään. Hän toisaalta ymmärtää aatelisten pinnallisuuden, mutta sitten taas unohtaa sen. Saariluoman mukaan Wilhelm etsii ratkaisua toisten tiedoista ja kokemuksista. ”Klassisen Goethen individualismi näkyy siinä, että hänen mielestään yksityinen ihminen ei tule itsekseen toisten ihmisten kokemusten kautta – voimme myös sanoa: kulttuurin yhteisen kokemusvaraston kautta – vaan juuri omien kokemustensa kautta”, kirjoittaa Saariluoma (1999, 164). Yksilöllisyyden korostusta vahvistaa se, että muodollisella koulutuksella ei ole mitään osaa Wilhelmin kasvuun. Taiteella sen sijaan on hänen kehitykseensä vaikutusta, mutta taiteen on oltava syvällisesti itse koettua. (Mts.)

Jälkmodernina aikana kirjoitetussa Saision romaanisarjassa ihminen ei pääse pakoon toisten ihmisten vaikutusta sen enempää kuin kasvatuksen ja kulttuurituotteiden vaikutusta. Se ajatus pysyy, että taiteen on vaikuttaakseen liikutettava ihmistä syvästi, jotta siitä jää jälki. Wilhelm menee sekaisin Shakespearen *Hamletista*. Goethen romaanissa se esitetään arveluttavana teoksena, jolla ei ole täyttä hyväksyntää Saksassa, mutta nykyperspektiivistä *Hamlet* on klassikko. Pirkon koko olemus järisee niin Dostojevskin *Idiootin* kuin Anni Polvan Tiina-kirjojen vaikutuksesta. Tiina-kirjojen ravisuttava vaikutus Pirkon kehitykseen kontrastoituu trilogiassa vaikuttavaan kehitysromaanin klassiseen perintöön ja vaikkapa Hamletin ylevään runomuotoiseen oman kohtalon pohdintaan. 2000-luvun vaihteessa nuoren ihmisen pyrkimystä kasvaa ”omaksi itsekseen” on vaikea enää kuvata muuten kuin ironian läpi. Toisaalta Polvan vaihtuminen Dostojevskiin kuvastaa Pirkon kasvua ymmärtämään yhteisön arvoasetelmia: *Vastavalon* edetessä kohti loppua tyttökirjat väistyvät korkealle arvoistettujen klassikkojen taakse.

Wilhelm kadottaa teatterikutsumuksensa kokemustensa kautta. Hän havaitsee teatterimaailman raadollisuuden, mutta jää yhä teatterin piiriin väittäen tähtäimeenään olevan itsensä kehittäminen teatterin kautta. Yhä hän palaa ajatukseen siitä, että näyttelijä voisi näyttämöllä näyttäytyä valovoimaisempana kuin arkielämässä. Saariluoman mukaan Wilhelm on ajatuksessaan naiivi, sillä kohta romaanissa esitetään kuva Serlostä, täydellisestä näyttelijästä, jonka seurueeseen Wilhelm suojatteineen yhtyy. Serlon ”täydellisyys” johtuu siitä, että hän on voinut kehittyä näyttelijänä vain siksi, että hän on oppinut jäljittelemään muita ihmisiä täydellisesti tarkkailemalla heitä. Lopulta hän on alkanut esittää osia myös arkielämässään, näyttämön ulkopuolella, koska hän alkoi haluta olla aina juhlittu ja ylistetty näyttelijä. Näyttelijä, joka ei pääse irti roolien esittämisestä työnsä ulkopuolellakaan on Saariluoman sanoin ”miimi, teeskentelijä”, siis täysin vastakohta aidolle persoonallisuudelle, johon *Bildung* tähtää. (Saariluoma 1999, 166–168.) Itsestään eksynyt, jatkuvasti ennalta annettuja oikeita sanoja ja elkeitä etsivä Pirkko on samaa juurta Serlon kanssa.

Wilhelm todistetaan Goethen romaanin kaikenkietävän Torniseuran toimesta epäkelvoksi näyttelijäksi. Syynä oli se, että Wilhelm osasi esittää vain niitä henkilöhahmoja, jotka muistuttivat häntä itseään, hän ei kyennyt muuntautumaan. Todellinen näyttelijä pystyy näyttelemään yhtä hyvin kaikenlaiset roolit. (Goethe 1923, 768–772.) Wilhelm itse epäilee viimeiseen asti tätä tuomiota, mutta sosiaalisen voima näyttäytyy siinä, että hänen omalla mielipiteellään ei lopulta ole merkitystä.⁵⁴

Saision trilogiassa kirjailijuus on vastaavankaltainen intohimo, josta Pirkko yrittään vieroittaa. Jos Wilhelm elämänkohtaloa ohjaili aateliston kapitalistishenkinen Torniseura, valvoo Pirkon elämää *Punaisessa erokirjassa* teatterikoulun opettajisto. Lapsuudesta asti jatkunut sosiaalistaminen on erkaannuttanut Pirkkoa hänen omista haluistaan, niin ettei edes kirjailijuuden haave tunnu varmalta *Punaisessa erokirjassa*. Kuitenkin Pirkosta tuntuu epämääräisesti ”ontolta” (PE, 253), kun hänen opettajansa Kaisa Korhonen väittää, että hänen oikeasti pitäisi olla näyttelijä, ei dramaturgi, kirjoittaja.

Toisin kuin Wilhelm, Pirkko on lahjakas näyttelijä, kuten Kaisa Korhonen *Punaisessa erokirjassa* hänelle epäsuorasti sanoo yrittämällä vaihtaa hänet dramaturgijaljalta näyttelijälinjalle. Pirkko pystyy tuosta noin muuttumaan miksi tahansa hänelle osoi-

54 Liisa Saariluoman mukaan *Wilhelm Meisterin oppivuosissa* ei enää kerrota teatterineron tarinaa, kuten tehtiin romaanin edeltäjässä, Wilhelm Meisterin teatterikutsumuksessa. Todellinen teatterikutsumuskin tehdään tyhjäksi, kun Wilhelm kerrotaan olevan kiinnostuneempi teatteriesityksen Wilhelm näyttelijäseurueelta tilaavista aatelisista kuin itse teatterista, vaikka aatelisten puolestaan ovat kiinnostuneita teatterista vain juhliin kuuluvana pakollisena ohjelmanumerona. Wilhelm ei tätä näe. (Saariluoma 1999, 156–163.) Teatterineron tarinaa Goethen romaanissa ei todellakaan kerrota, mutta itse näen Wilhelm teatterikutsumuksen syvempänä kuin Saariluoma, juuri siksi, että hän on ”huono näyttelijä”. Hänellä on sisäinen ääni, joka ohjaa häntä ja yrittää estää häntä muuttumasta muiden toiveiden mukaiseksi. Lopulta hän kuitenkin epäonnistuu pitämään kiinni omasta äänestään ja taipuu Torniseuran painostuksen alla.

tetuksi roolihahmoksi, ei vain näyttämöllä vaan myös muussa elämässä. Mutta jotain pysyvää hänellä on: sukupuoleen ja rakastetun valintaan liittyvät asiat sekä kirjailijankutsumus ovat asioita, joissa hän ei pysty näyttämään. Kun Havva ja Pirkko joutuvat näyttämöharjoituksissa esittämään pelkillä jaloillaan kahden ihmisen välisen kohtauksen, ei kenellekään katsojista jää epäselväksi, keitä heidän oli tarkoitus esittää: rakastavia, miestä ja naista. Pirkko ja Havva taas luulivat esittävänsä repivän kohtauksen äidin ja alkoholisoituneen tyttären välillä. (PE, 162–167.) Kun Pirkko Kaisa Korhoselle lupaa luopua kirjoittamisesta näyttelemisen hyväksi, alkaa kirjoitus kohta tultua hänestä, ilman että sitä voi hallita.

Todd Kontje tulkitsee Torniseuraa Goethen romaanissa ideologisen koneistona, joka säätelee Wilhelmin kehitystä. Aikoina, jolloin yksilöllisyyden problematiikka on kuumimman keskustelun aihe, kuten Goethen ajan Saksassa tai 1900-luvun jälkipuoliskon länsimaissa, ovat yksilöt erityisen taipuvaisia ottamaan vastaan muiden tarjoamia identiteettiratkaisuja. Isänsä kodista lähtenyt ja omaa tietään etsivä Wilhelm on eksyksissä ja kohdattuaan oikeaan aikaan Torniseuraan kuuluvia henkilöitä hän ottaa helpottuneena vastaan näiden tarjoaman valmiin elämänmallin. Kun Torniseurassa hänelle annetaan nähtäväksi hänestä kirjoitettu elämäkerta, hän uskoo sen todella kuvaavan häntä itseään. Kirjan lopussa Kontje näkee Wilhelmin luovuttaneen elämänsä suunnan kokonaan Torniseuran ohjailtavaksi, niin että hän antaa sen jopa päättää, kenen kanssa hän menee naimisiin. (Kontje 1992, 75–78.) Kontje kirjoittaa: ”Torniseuran luomuksessa Wilhelm näkee vieraantuneen kuvan saavutetusta harmoniasta ja erehtyy pitämään sitä omanaan” (Mt., 75).⁵⁵

Lukiessani Saision trilogiaa Goethen romaanin läpi Torniseura rinnastuu kaikkiin niihin ihmisiin, jotka uskovat näkevänsä, millainen Pirkko todella on. Vahvimmin Torniseura kaikkialle ulottuvine valvovine silmineen rinnastuu taistolaiseen liikkeeseen. Wilhelmille paljastuu, että häntä on jo oppivuosien varrella valvoneet Torniseuran jäsenet erilaisissa hahmoissa. Yhtä lailla taistolaisilla ja sitä kannattavalla kommunistisella puolueella tuntuu olevan silmiä joka puolella. Pirkko joutuu kuulustelluksi oikeasta aatteestaan niin Ylioppilasteatterissa kuin myöhemmin Teatterikoulussa. Jälkimmäisessä kuulustelussa Pirkkoa pyritään ohjailemaan kohti oikeaa naiseutta: taistolaisten ote ulottuu hänen yksityiselämäänsä asti. Toisaalta myös klovnisilmäinen taistolaisuuden opit sisäistäneenä tarkkailee Pirkon käytöstä ja tuomitsee hänet väärän moraalin kannattajaksi (PE, 111). Kaiken takana on ”koko maailman vallankumouksellinen liike”, ”vanhemmat toverit” (PE, 227), jotka kielisivät huonosti käyttäytyvistä rivijäsenistä.

55 Saariluoma tulkitsee Wilhelmin elämäntarinan optimistisemmin. Saariluoman mukaan Torniseura sen näennäisestä autoritäärisestä huolimatta jää toiseksi Wilhelmin omalle tahdolle. Wilhelm ei suostu enää ottamaan automaattisesti omakseen muiden mielipiteitä, vaikka hän ei itsekään vielä tiedä, mitä oikein tahtoo. Hän on romaanin lopussa yhä ymmällään, mutta silti rehellisempi itselleen kuin aikaisemmin. (Saariluoma 1999, 176–190.)

Onkin ajateltavissa, että vastaavasti kuin Torniseura edustaa Wilhelm Meisterissa kaikkialle ulottuvaa yhteisöllistä valvontaa, edustavat Saision trilogian moninaiset kasvattajat ja ohjaajat taistolaiset mukaan lukien yhtä sosiaalisen vallan yhteenliittymää, joka vaikuttaa yksilön valintoihin.

4.3.2 Rakkaus väylänä kehitykseen

Rakkaus on osa kehitysromaanin tematiikkaa: Buckleyn esityksen mukaan (1974, 17–18) kehitysromaanissa tarvitaan ainakin kaksi rakkaussuhteita, jotka johdattavat sankaria hänen tiellään (vrt. Castle 2006, 26). Wilhelm Meister rakastuu oppivuosiensa aluksi Marianeen, jonka esitetään olevan ensisijaisesti kiinnostunut Wilhelmin rahoista. Myöhemmin Wilhelm rakastuu Thereseen, jonka jo päättää naida, kunnes Torniseura osoittaa hänelle vaimon, amatsonimaisen aatelisen Natalien. Näin Natalie toimii Wilhelmillä väylänä hänelle sopivaksi katsottuun elämään. Saision trilogiassa rakastettujen vaikutus Pirkkoon on niin vahva, että heidät voi tulkita myös mentoreiksi. Klovnisilmäinen ohjaa Pirkon paitsi näyttelijäksi, myös homoseksuaalien yhteisöön, uuteen ”outoon” kotiin, joka korvaa Pirkon lapsuudenkodin. Havva taas toimii mentorina tiedostamattaan: tuskallinen rakkaus Havvaan aiheuttaa Pirkolle ahdistusta ja jopa fyysisiä vaivoja, pahan ihottuman, joka purkautuu kirjoittamiseksi.

Moretti näkee avioliiton olevan tärkeä osa kehitysromaanin siksä, että se on oiva metafora kehitysromaanin eetokselle, joka odottaa vapaan yksilön suostuvan vapaaehtoisesti rajoittamaan vapauttaan. Avioliitossa näin juuri käy. Samaan aikaan kun kehitysromaanin kehittyä, alkaa myös sopivan avioliittokumppanin omaehtoinen valinta olla tärkeämpää, aikaisemman puhtaan käytännöllisen kaupan sijasta. Avioliitto toimii siis metaforana sosiaaliselle sopimukselle, johon yksilö vapaaehtoisesti sitoutuu, jotta hän voi olla yhteisön jäsen. (Moretti 1987, 22–24, myös Castle 2006, 15–16, 22.)

Rakastumisen prosessi korostaa myös konkreettisesti yksilön ja toisen välistä eroa. Rakastetun mieleen ei voi kurkistaa, vaikka voi luulla melkein olevansa osa tätä. Pirkko kokeekin useita pettymyksiä rakastettujensa kanssa (ks. luku 7.4.3). Toisen kanssa romanttiseen, henkiseen sulautumiseen tähtäävä rakkaus on yhdistetty yksilöllisyyden syntyyn, koska romanttinen rakkaus edellyttää, että on olemassa itselle juuri sopiva toinen, joka täydentää mahdolliset puutteet, tekee minut kokonaiseksi. Kuka tahansa ei siis käy, koska kyse on kahden tietyn yksilön liitosta. (Giddens 1992, 40.) Porvarillisen yksilöllisyyden perustaviin teeseihin kuuluva oikeus valita on tärkeä osa romanttista rakkautta (Tobin 2000, 7–8). Mutta samalla ajatus toisesta itsen täydentäjänä muistuttaa siitä, että yksilö tarvitsee toista ihmistä rakennusainekseen. Romanttisessa rakkaudessa ihminen yksin ei ole täydellinen.

Tätä taustaa vasten parittomuus, jonka Pirkko näkee poikkeukseksi ja pelottavaksi vaihtoehdoksi, joka on tuleva hänen osakseen, ennustaa Pirkon kehityksen tietyllä tavalla rikkovan perinteisiä sosiaalisia sopimuksia. *Punaisessa erokirjassa* kuvataan

”Saision” juhlistavan homoseksuaalien parisuhdelain läpimenoa, joka muokkaa totuttua sosiaalista sopimusta. Toisaalta se kertoo sosiaalisen sopimuksen voimasta: vaikka yhteisö rajoittaa yksilön vapautta, kapinallinenkin tuntee kaipuuta päästä sosiaalisen sopimuksen piiriin.

Vastavalon lopussa kuvataan Pirkon edessä siintävää muuttoa kotoa. Vaikka hän samastuu miessankareihin ja kapinoi isäänsä vastaan, hän ei lähde kotoa pystypäisenä, täynnä intoa uusiin seikkailuihin. Hän tuntee, että hänet tyrkätään maailmaan. Askel itsenäiseen elämään kauhistuttaa. Hän aavistaa, ettei hänen tulevaisuutensa ole niin mutkaton kuin muiden, kehitysromaanien miehisten sankareiden. Ymmärrettyään, että hänen vanhempansa näkevät jo itsensä omassa elämässään ilman tyttärtään, hän tuntee joutuneensa kodittomaksi. ”Seison huoneessa, joka on pettänyt minut, niin kuin asemahallissa, vieraiden ihmisten varjossa, odottamassa junaa, jonka tuloa pelkään” (VV, 233).

Pirkon pelko tulevaisuutta ja siellä todennäköisesti odottavaa rakkautta kohtaan on ymmärrettävää, koska hänen tuleva rakkautensa ei ole yhtä ongelmaton kuin romanttisen rakkauskurssin tarjoama heteroseksuaalinen, naisen ja miehen ydinperheeseen johtava rakkaus. Pirkon ristiriidalle johdonmukaisesti ei *Punaisessa erokirjassa* rakastetun etsintää ole kirjoitettu jännitteiseksi rakkaustarinaksi, joka on esimerkki Brooksian mallin mukaisesta nautinnollisen pitkitetystä kertomuksesta. Jännitteen puuttumisesta huolimatta Pirkosta tulee trilogian viimeisessä osassa parillinen kahdessakin mielessä: kehyskertomuksen ”Saisiolla” on tytär ja rakastettu Honksu. *Punaisen erokirjan* lopussa muistutetaan kuitenkin ihmisen lähtökohtaisesta yksinäisyydestä: aivan kirjan lopussa tytär muuttaa äitinsä kotoa omaan uuteen kotiin. Tästä voisi alkaa uusi kehityskertomus.

Jännite yksilön ja yhteisön välillä on tärkeä osa trilogian tematiikkaa eikä ratkea yksioikoisesti vain jommankumman hyväksi. Miten se voisiakaan, mikäli uskoo sosiologisten teorioiden esityksiin yhteisön vaikutuksesta myös ihmisen sisäisyyteen? Toisaalta trilogiassa esitetään, etteivät kaikki kehitysetapit etene samalla mekanismilla. Trilogialle tärkeä omanlaisen seksuaalisuuden tunnistaminen ja tunnustaminen ei voi tapahtua yksin, koska trilogiassa siihen liitetään erottamattomasti rakkaus, johon tarvitaan kaksi ihmistä. Seksuaalisuuden hyväksyminen tapahtuukin siirtymällä osaksi uutta yhteisöä. Yhteisön valitsemiseksi tarvitaan kuitenkin uskallusta uskoa jostain yksilöllisestä minuudesta kumpuaviin tunteisiin. Kirjailijuus taas puhkeaa esille yksinäisyydessä ja erityisesti silloin, kun koko identiteetti on vaarassa kadota. Romanttisesti Saision trilogiassa kirjoitus syntyy yöllä, yksinäisyydessä, kärsimyksestä. Kirjailijuus on Pirkolle *Bildungin* syvin tarkoitus ja kohde, mutta samalla se ristiriidan lakien mukaan on mahdollista vain silloin, kun minuus on väliaikaisesti sulkeissa.

4.3.3 Maskuliinisten naisten kavalkadi

Wilhelm Meisterin oppivuodet näyttäytyy monen feministitutkijan luennassa peruspatriarkalisena romaanina, joka toimii varoittavana esimerkkinä sukupuolisokeudesta. Näin teos esitetään *The Voyage In* -antologiassa, jossa Marianne Hirsch analysoi Goethen romaanin sisältyvää Kauniin sielun tarinaa. Kaunis sielu on poikatyttö, isänsä lemmikki, joka sairastuttuaan lapsena vakavasti pystyy kehittämään älyään eri aloilla. Tervehdyttyään hän käyttäytyy poikamaisesti ja reippaasti, mm. aktiivisesti valitsee ja valikoi puolisoehdokkaita. Hänen kehityksensä kuitenkin suitsitaan uskonnollisuuden avulla, kuten Hirsch tarinaa lukee. Aktiivinen, ulospäin suuntautuva elämä alkaa kääntyä sisäänpäin. Hirsch tulkitsee Kauniin sielun kertomuksen kuvaavan naisten ja miesten *Bildungin* eroja Goethen aikana: kehitysromaanin on maskuliininen genre, jonka kehityksen malli sopi parhaiten miehille. Naisille ei ollut mahdollista kasvaa aktiiviseksi toimijaksi yhteiskunnassa, sen sijaan heille oli tarjolla hengellisen kehityksen passiivisempi malli. Hirschin mukaan tämä tarkoitti tietynlaista kuolemaa: vetäytymistä maailmasta pois oman mielen sisälle, yhteyteen mystisen, poissaolevan Jumalan kanssa, mitä voi verrata taantumana lapsen symbioottiseen aikaan, kohtueloon ennen syntymää. (Hirsch 1984, 28–29.)

Hirschin tulkinnan voi kyseenalaistaa monestakin näkökulmasta. Ensinnäkin Kauniin sielun kertomuksen voi nähdä muistuttavan *Bildungin* suhteesta pietistisen itsetutkiskelun ja itsen kehittämisen perinteeseen. Kehitysromaanissa uskonnollinen kehitys, joka on kääntymyskertomuksen juonen ydin, on korvautunut henkisellä ja moraalisella kehityksellä. (Castle 2006, 35.) Lisäksi Goethen romaanissa on useita muita naishahmoja, joiden henkilöahmot poikkeavat radikaalisti Kauniista sielusta, joka kaiken lisäksi esiintyy romaanin sisäiskertomuksessa, ei osana sen varsinaista maailmaa. Romaanissa on Saision trilogian näkökulmasta tarjolla paitsi malli kehitysromaanin yleiselle eetokselle ja teatterin merkitykselle identiteetille, myös esimerkkejä naissukupuolen monimuotoisuudesta ja erityisesti naismaskuliinisuudesta.

Wilhelm Meisterin oppivuosissa lähes jokainen tärkeistä naishahmoista esiintyy jossain vaiheessa miehenä lähtien Marianesta, joka romaanin alussa esiintyy näyttämöllä miehen asussa. Myöhemmin Wilhelm tapaa Theresen, joka on myös pukeutunut mieheksi. Therese selittää pukuaan myöhemmin seuraavasti: ”Päästäkseni helpommin liikkumaan ratsain ja voidakseni jalkaisinkin kulkea esteettä kaikkialla olen teetänyt itselleni miehenpuvun, kävin joka taholla töitä valvomassa, ja minua pelättiin kaikkialla.” (Goethe 1923, 633.) Theresen pukeutuminen selitetään ajan sukupuolille varattujen roolien kiertämisenä, mikä ehkä selittää muidenkin kirjan naishahmojen pukeutumista mieheksi. Kuitenkin Theresenkin persoonassa on enemmän maskuliinisuutta kuin vain pukeutuminen. Hän esimerkiksi selittää Wilhelmille, miten oli tuntenut halua samastua isäänsä äitinsä sijasta ja myöhemmin puhlee monista tavallisesti miehille ajatelluista asioista, kuten kansantaloudesta. Therese houkuttaa Wilhelmiä, joka haluaisi naida tämän, mutta Torniseura päättää toisin.

Erityisesti Pirkon hahmoon resonoi Mignon, Wilhelm Meisterin huostaansa ot-tama lapsi, joka haluaa olla poika vaikka on tyttö. Kun Wilhelm ensi kertaa näkee Mignonin, tämä ihastuu heti kovin Wilhelmiin ja haluaa saada samanlaiset vaatteet. Kertoja selittää Mignonin toimia: ”Hän toi harmaata kangasta ja sinistä taftisilkkiiä selittäen omaan tapaansa, että hän tahtoi saada uuden liivitakin ja sinisillä lievepal-teilla ja nauhoilla varustetut merimieshousut, joita hän oli nähnyt kaupungin pojilla.” (Goethe 1923, 158.) Mignon on Pirkon tavoin tumma ja poikkeaa sen kautta muista. Hän on muukalainen muutenkin: tullut Saksaan maasta, joka myöhemmin paljastuu Italiaksi. Myöhemmin Sveitsin matkallaan Pirkko on ulkomaalainen, outo ja puhuu Mignonin tavoin saksaa murteellisesti. Mignonilla on myös kykyjä ja erityisyyksilön ominaisuuksia, joita Pirkko haluaisi: hän on taiteellinen, erityisluonne ja vielä van-hempiensa luota ryösty.

Lopulta Mignonille käy samalla tavalla kuin Pirkolle kasvatuksen myötä. Mignon-kin kesyyntyy vähitellen varttuessaan. Torniseurana Natalie saa hänet jopa pitämään leninkiä, vaikka tuo leninki onkin enkelinpuku, jota Mignon piti eräässä esityksessä. Enkelinpuvun voi tulkita Mignonin kesyyntymiseksi, kuten Natalie tekee. Toisaalta Mignonin ihastuminen enkelipukuun jättää Mignoniin vielä hänelle ominaista mää-rittelemättömyyttä, sillä enkeleitä on pidetty sukupuoleltaan epämääräisinä välitilan olentoina, jotka liikkuvat taivaan ja maan välillä.⁵⁶

Robert Tobin tulkitsee Mignonin henkilöhahmossa viitteitä paitsi sukupuoliseen moninaisuuteen, myös homoseksuaaliseen haluun.⁵⁷ Mignonin nimi viittaa Tobinin mukaan suoraan homoseksuaalisuuteen: 1700-luvulla Saksassa miespuolisia prosti-tuoituja kutsuttiin mignoneiksi (Tobin 2000, 110). On myös muistettava Mignonin italialaiset sukujuuret, joista Tobinkin muistuttaa yhdistäen hänen hahmonsä karne-valistiseen kapinallisuuteen (mt., 125). Yleisesti Italia nähtiin 1700-luvun Saksassa ja muualla Euroopassa homoseksuaalisuuden kultamaana (mt., 98).

Goethen romaanin lopussa Mignon kuolee dramaattisesti sydänkohtaukseen nähdessään naisen suutelevan Wilhelmiä. Mignonilla on Wilhelmiä kohtaan syviä tunteita, joiden laatu jätetään kirjassa auki: onko hän vain kiittollisen kiintynyt mie-heen, joka on ottanut hänet holhotukseen vai onko tunteissa jotain muutakin? Myös

56 Runollisesti enkelin asemaa välitilan hahmona on pohtinut Luce Irigaray Sukupuoliero-essees-sään. Hänelle enkelit ovat hahmoja, jotka kiertävät Jumalan, miehen ja naisen välillä ja ”repivät auki universumi(e)n, identiteettien, tapahtumien ja tekojen sekä historian sulkeumaa” (Irigaray 1996, 32).

57 Goethen julkaisemattomien käsikirjoitusten perusteella on tulkittu, että hän on nähnyt miehen kehittyvän heteroseksuaalisuuteen homoseksuaalisuuden kautta. Goethe on kirjoittanut sekä Wertherin että Wilhelm Meisterin kehitystä taustoittamaan julkaisemattomat lapsuudentarinat, jossa nämä poi-kana rakastuvat toiseen poikaan (Tobin 2000, 111–115). Goethen moninaisista naissuhteista ja jälki-kasvusta huolimatta hänen on epäilty olleen kiinnostunut myös miehistä; ainakin hän nautti kovasti nuorten poikien seurasta. Ajatukset ovat johtuneet suurelta osin hänen tuotannostaan, jossa on useita homoeroottisiksi tulkittavissa olevia runoja, erityisesti antiikin rakkauskäsityksestä innoittuneissa *Roo-malaisissa elegioissa*. (Tobin 2000, 96–98.)

Wilhelmillä on Mignonia kohtaan tunteita, joiden nimeä hän ei halua tunnistaa. Salaa hän on toivonut ja samalla pelännyt, että yhtenä yönä hänen sänkyynsä hiipinyt pimeyden suojaama nainen olisi ollut Mignon. Jos Mignonin tunteet Wilhemiiä kohtaan tulkitsee seksuaalisiksi, on hänen sukupuoli- ja seksuaali-identiteettinsä hyvin määrittelemätön, nykytermein *queer*: hän on tyttö, joka haluaa olla poika ja silti rakastaa miestä, Wilhelmiä. Suhteen tekee vielä mutkikkaammaksi ikäero ja se, että Wilhelm on Mignonin suhteen isän roolissa.⁵⁸

Jos Hirsch esittää Wilhelm Meisterin oppivuosien naisten olleen varsin perinteisiä, samaan yhtyy myös Ellen McWilliams. Hänen mukaansa romaanin naiset ovat vain koristeita, jotka reunustavat ja täydentävät Wilhelmin kehitystarinaa (McWilliams 2009, 23–24). Robert Tobin taas on esittänyt aikalaisvastaanoton nähneen Goethen naiset kaikkea muuta kuin perinteisinä: androgynisinä, jopa hermafrodiitteina. Tobinin selitys *Oppivuosien* miehiksi pukeutuvien naisten olemassaololle on 1700-luvulla viimeisiä hetkiään elänyt ”yhden sukupuolen malli”, jossa mies oli ihmisyyden korkein muoto ja naiset biologisine ”vajaavaisuuksineen” olivat epätäydellisiä miehiä, jotka rinnastuivat lapsiin. Koska naisilla ei ollut erityislaatua, he voivat miehiksi pukeutuneina käydä helposti miehistä. (Tobin 2000, 98, 124; 2001, 144–145.)⁵⁹ Ajatus on patriarkaalisen alistava, mutta se sisältää sukupuolen kumouksellisuuden siemenen nuoren Pirkon näkökulmasta. Jos tytöllä on unelma käydä miehestä biologisesta naissukupuolestaan huolimatta, Goethen maailman sukupuolikäsitys antaa luvan tähän.⁶⁰

Verrattuna Goethen romaanin muihin naishahmoihin, Kauniin sielun tarina on poikkeus: hän on se romaanin naisista, jonka kasvatus selvimmin kääntyy sisäänpäin,

58 Kun muistetaan Goethen romaanin asema kehitysromaanilajin perusteoksena, voi kysyä, onko kehitysromaanissa lajina jotain potentiaalisen kumouksellista sukupuolen näkökulmasta. Etenkin kun Tobin osoittaa analyyseillään, että myös kehitysromaanin prototyypin paikasta kilpaileva Martin Wielandin *Agathon* kutsuu tulkitsemaan sitä sukupuolen konstruktivisuuteen tarttuvalla otteella (Tobin 2002, 74–78).

59 Tobinin mukaan kehitysromaanin synty- ja kukoistusaika 1700-luvun lopulta 1800-luvulle oli sukupuolieron syntyä. Porvariluokan tultua vaikutusvaltaisemmaksi ja näkyvämmäksi myös perheen asema muuttui, jolloin miehen ja naisen roolit määriteltiin aikaisempaa tarkemmin. Tobin näkee Bildungin käsitteen, mm. Goethen määrittelemänä, myötävaikuttaneen maskuliinisuuden muutokseen. Tobin käyttää *Wilhelm Meisterin oppivuosien* Lotharion esitystä naisen ja miehen erillisistä tehtävistä maailmassa esimerkkinään kehitysromaanin osallistumisesta sukupuolten välisen työnjaon määrittämiseen. Lotharion esityksessä kuuluu 1700–1800-luvun vaihteen teoreetikkojen, esimerkiksi Friedrich Ramdohrin, esittelemät sukupuolten ominaisuudet, jotka järjestyivät selkeiksi binaarisiksi oppositioiksi. Tobin muistuttaa Goethen itsensä vaikuttaneen romanttisen rakkauskäsityksen syntyyn *Nuoren Wertherin kärsimyksillä*. (Tobin 2000, 6–11.)

60 Victoria Flanagan viittaa lastenkirjallisuuden ristiinpukeutumiskuvauksia analysoidessaan uusiin tutkimuksiin, joissa on havaittu Euroopassa olleen 1500–1800-luvuilla suhteellisen paljon tapauksia, joissa naisen elivät ja toimivat miehen asussa. Jos joku paljastui, heidät vietiin oikeuteen, mutta tuomioita langetettiin harvoin. Vaikuttaa siltä, ettei naisten ristiinpukeutuminen ole historiallisesti ollut suuri rikos. (Flanagan 2008, 79–80.)

pois yhteisöstä. Tämän voi tulkita heijastavan saksalaisen naisen osaa 1700-luvun yhteiskunnassa, kuten esimerkiksi Ellen McWilliams tulkitsee (2009, 23–24). Toisaalta Martin Swales lukee Kauniin sielun tunnustukset vastaesimerkiksi kirjassa tähän mennessä kuvatulle Wilhelmin elämälle. Wilhelm elää teatterilaisten yhteisössä, jolle hengelliseen sisäisyyteen uponnut Kaunis sielu on täysi vastakohta. Teatterilaisuus osoittaa kyllä yhteisön vahvuuden, mutta samalla Wilhelmin elämä osana teatteria on vaeltajan elämää, jolla ei ole keskustaa. Jos Kaunis sielu löytää elämänsä keskuksen uskonnollisuudesta, toimii Torniseura Wilhelmille samassa tehtävässä. Se on Wilhelmin elämän keskus ja säätelevä voima. (Swales 1978, 57–58.)

Periaatteessa siis hengellinen ja maallinen, kapitalistinenkin, järjestys voivat palvella samaa päämäärää. Saision trilogian kehitystarinaa vasten niin sisäinen, hengellinenkin, kehitys kuin ulkoiseen aktiiviseen toimintaan tähtäävä kehitys ovat tärkeitä. Pelkkä toiminta ilman sisäistä kehitystä näyttäytyy pinnallisena, usein toisten odotusten täyttämisen aiheuttamana tyhjänä touhuna. Ehkä myös *Wilhelm Meisterin oppivuosista* voi esittää, että Wilhelmin kehitys olisi ollut täydempi, jos siinä olisi ollut enemmän myös omaehtoista sisäistä muutosta.

4.4 Naiskehitysromaanin tematiikkaa unohtamatta

Saision trilogia ei ole ainoa naisen kirjoittama teos, johon Buckleyn miehiseksi väitetty malli sopii. Esther Kleinbord Labovitz on analysoinut naisten kirjoittamia kehitysromaneja, joita hänen mukaansa alkoi 1900-luvulla esiintyä sen jälkeen, kun naiset pääsivät oikeassakin elämässä toteuttamaan itseään (Labovitz 1986, 3–7). Esitin Labovitzin luettelon naisten kirjoittamien kehitysromaanien tyypillisistä aihepiireistä johdannossa (ks. s. 16), sillä siinä tiivistyy Saisionkin trilogian käsittelemät aihepiirit. Labovitz on ikään kuin lisännyt Buckleyn teoriaan naiskirjailijoiden kehitysromaanien aiheita, sillä Labovitzin kehitysromaanin juonimalli perustuu Buckleyn malliin (mt, 4).

Yksi Labovitzin analysoimista teoksista on Simone de Beauvoirin *Perhetytön muistelmat*, jonka hän esittää olevan Beauvoirin muistelmasarjan osista ainoa selvästi romaanimainen osa, joka toimii omana kokonaisuutenaankin (Labovitz 1986, 73–74). Teoksessa on monia yhtymäkohtia Saision kuvaamaan kehitystarinaan, joista joitakin mainitsen tutkimuksessani, joten ei ole ihme, että myös Saision trilogiaa pystyy vaiatta lukemaan niin Labovitzin kuin Buckleyn määritelmiä vasten.

Labovitz tulee nostaneeksi esille myös asioita, jotka erottavat Beauvoirin ja Saision kehitystarinat toisistaan. Beauvoir tuntee Pirkon tavoin olevansa muukalainen ihmisten joukossa ja erityisyksilö, mutta hänellä tunne ei johdu erityisesti havaittavasta maskuliinisuudesta tai kielletyistä seksuaalisista haluista vaan naisena ja intellektuellina elämisestä. Beauvoir ei myöskään koskaan sano suoraan, ettei haluaisi olla nainen, mutta sen sijaan hänen kommenteissaan naisena olemisesta ja toisten naisten elämästä on havaittavissa sisäistettyä naisvihaa. (Ks. Labovitz 1986, 73–143.) Tällaista

naisvihaa ei ole Saision trilogiassa, vaikka Pirkko itse ei aina tunne itseään sopivaksi naisten maailmaan. Sen sijaan Pirkko asettuu tiukoissa paikoissa naisten puolelle, kuten *Pienimmän yhteisen jaettavan* Linnanmäki-kohtauksessa, jossa pappa vie hänet mukaansa Vedenneito-taloon heittelemään puolialastomia naisia palloilla. Ennen taloon menoaan Pirkko säälii mummoaan, joka ei pidä papan touhusta. Talossa Pirkko tajuaa miesten muuttuvan oudon pelottaviksi, ja veteen pudotettavat vedenneidot jähmettyneine hymyineen säälistävät häntä. (PYJ, 80.)

Saision trilogian kehitysromaanijuonen merkitykset eivät tyhjenny maskuliinisen piiriin kuuluvaan kehitysromaanijuoneen. Maskuliinisen juonen loppu on vain yksi trilogian lopuista, jossa ammatillinen kehitys täydentyy *Punaisessa erotiikassa* kustannussopimuksen saamiseen ja siitä vanhemmille kertomiseen (vrt. Buckley 17–18). Kustannussopimuksen saaminen kuvataan *Punaisen erotiikan* toiseksi viimeisessä luvussa (s. 290–294), mutta toinen kirjan lopetus on feminiinisen piiriin kuuluva äidiksi kasvamisen tarina, johon voi lukea sekä kolmanneksi viimeisen luvun (PE, 284–289) että kirjan viimeisen luvun, jossa Sunnuntailapsi lähtee maailmalle omaa kehitystään tavoittelemaan. Viimeinen luku on päätös myös kehyskertomuksen aikuisuuden tarinalle. Mutta tästäkin lähtee vielä liikkeelle uusi kertomus: ”jonnekin on lähdettävä” (PE, 289).

Jos maskuliinisen kehitysromaanin perusjännitteeksi on esitetty isän ja pojan välistä kilpailua, naiskirjailijoiden teoksissa on nähty äidin ja tyttären suhteen menevän isän ja pojan edelle. Tätä on perusteltu Freudin teoriaa kehitelleiden psykoanalytikoitten teorioilla, joissa painottuu tyttären ja äidin välisen erottautumisen kompleksisuus. Elisabeth Abel korostaa, että naisten kirjoittamissa kehitysromaneissa näkyy kaipuu esioidipaaliseen aikaan, äiti-yhteyteen, joka on löydettävissä naispuolisten sankareiden kykenemättömyydestä erontekoon, taipumuksesta sulautua toisiin, rakentaa naisten välistä jatkumoa ja vastaavuussuhteita. Naiset torjuvat heteroseksuaalisen yhteisön, koska näkevät sen toimintojen rikkovan heidän psykologisia tarpeitaan vastaan. Oidipaalinen, heteroseksuaalinen todellisuus näyttäytyy heille ”fragmentaation, erojen, katkoksiensa, vieraantumisen ja itsen kieltämisen kuvastona”. (Abel 1983, erit. s. 27.) Toisaalta naisen aikuiselämässä maskuliinisen mallin seuraamisen esteeksi on perinteisesti tullut naisen asema äitinä, mikä tekee mahdottomaksi vastaavanlaisen vapauden kuin miessankareilla. (Abel, Hirsch & Langland 1983, 3–8, 11–12).

Saision trilogian voi nähdä tutkivan myös perinteistä feminiinistä osaa sekä tyttärenä elämisen näkökulmasta että itse äitinä elämisen kautta. Äitinsä kuvaamisen kautta Saision kertoja muistuttaa, että trilogian kuvaamana aikana naisen osa ei ollut vielä kukaan vapautunut. Pirkon äiti tekee kotona töitä tauotta, menee töihin vain kun taloudellinen tilanne siihen pakottaa. Hän ei kotona ehdi muuta kuin hoitaa arkiruutiineja, vaikka *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* kerrotaan, miten hän joskus on ollut mukana Suomi-Neuvostoliitto-Seuran lauluyhtyeessä, siis ollut hänkin osa kommunistista liikettä. Ei puhettakaan, että hän voisi opiskella ja näin kehittää itseään, kuten

Pirkon isä tekee. *Vastavalossa* äidin kuvataan raatavan taukoamatta kotitöissä, kun isä ja pappa istuvat olohuoneessa ja komentavat äitiä olemaan työn äänillä heitä häiritsemättä (VV, 95–99). Kun äiti joutuu sairaalaan, hänen poissaolonsa huomaa Pirkon mukaan siitä, ”ettei keittiön pöydälle ilmestynyt lämmintä ruokaa” (VV, 83).

Pirkkoa itseään aletaan sovitella tytön roolin, ja ensin se näyttääkin onnistuvan. Marianne Hirschin ehdottama naisellisen kehityksen passiivinen kulku näkyy tässä. Hirschin mukaan naisten kehityksen mallina ovat olleet sadut, joissa prinsessa odottaa passiivisesti, joskus jopa nukkuen, prinssin pelastavaa saapumista, kuten Tuhkimossa ja Ruusudessa (Hirsch 1983, 26). Saision trilogiassa tytöt samastetaan Ruususen malliin pienestä pitäen päiväkodin leikeissä. Pirkko huomaakin kasvavansa kiltiksi tytöksi, joka ei kiinnosta ketään. Mutta *Vastavalossa* Pirkon unelma taiteilijuudesta ja erityisyydestä alkaa aktivoitua yhä vahvemmin, jolloin hän alkaa ajatella, ettei Ruususen malli ole häntä varten. Selityksenä on kehitystarinan yhdeksi motiiviksi nouseva toteamus ”koska olen on tumma” (VV, 89).

Voyage In -antologian johdannossa myös kuvaillaan, miten naisten kehitysromaanien voi havaita jakautuvan kahteen eri juonityyppiin: on romaaneja, jotka seuraavat kronologiasta ja lapsuudesta lähtevää oppivuosiromania sekä ns. heräämisen romaaneja, joissa vasta aikuisiällä nainen havaitsee elämänsä rajoittuneisuuden ja lähtee etsimään omaa itseään (Abel, Hirsch & Langland 1983, 11). Näistä malleista Saision trilogia on selvästi ensimmäistä mallia, mistä kertoo sekin, että se monessa käy käsi kädessä maskuliinisen oppivuosiromaanin eli perinteisen Bildungsromanin kanssa.

Toisaalta Saision trilogiassa näkyy myös taistelu sopeutumisen ja kapinan välillä, mikä on katsottu naiskehitysromaanille ominaiseksi; toisaalta Morettin mukaan sopeutumisen ja kapinoinnin välinen ristiriita on kehitysromaanin aikakaudelle ominaista muutoinkin. Juonen tasolla ristiriitainen suhtautuminen sopeutumiseen ja kapinointiin näkyy siinä, että tekstissä voi olla rinnan kuvaus sopeutumisesta odo- tuksiin ja tämän alla kytevä kapinan kertomus, toisaalta tekstissä voidaan käyttää naisten elämää vuosisatoja mallintaneita satuja ja myyttejä ja toisaalta uudelleentulki- ta samoja rajoittavia myyttejä. (Vrt. mt., 12.) Saisiolla tekstissä näkyy tämänkaltaisen kahtiajakautuneisuus: kapina ja sopeutuminen taistelevat paitsi juonen sisällä, myös päähenkilön sisällä. Hän sekä haluaa Prinsessa Ruususeksi kipeästi että kieltäytyy nukkuvan prinsessan mallista. Jatkan tutkimuksen kuluessa vielä keskustelua Pirkon kehityksestä kohti naisille ominaista äitiyden sfääriä, jonka osaksi tekstissä kutoutuu myös Prinsessa Ruususen tarina. Sitä ennen tarkastelen trilogian ironian maustamaa kuvausta Pirkon uskonnollisesta kehityksestä. Se ei kulje aivan niin täydellisesti toivottuun lopputulokseen kuin Goethen Kauniin sielun tarina, vaikka alkua voi näyttää samankaltaiselta.

5 Kääntymyskertomus: jakautuneesta eheäksi

Vastavalossa Pirkko kuvataan vihasena ja kapinallisena, kuten murrosikäiset usein ovat. Tunne jakautumisesta vieraaseen minään ja oikeaan itseen on entistä vahvempi. Pirkko alkaa toivoa itsensä Jumalan hänet armahtavan, niin ahdistavalta tuntuu hänen olonsa. Hänen kerrotaan lukeneen Nikos Kazantzakisin Fransiskus Assisilaisesta kertovan *Pyhän köyhyyden* ja Dostojevskin *Idiootin*, joista kummastakin hän havaitsee niiden sankarien vimmaisen armon etsimisen. Hän odottaa armoa ”hengen hädässä” (VV, 207). Herätysliikkeen kokouksessa hän yrittää kääntyä uskoon. Kertoja kuvaa itsestään eksyneen päähenkilönsä tunteja: ”Haluan muuttua toiseksi. / Minun on pakko, sillä minuus, jota en ole itse valinnut ja joka on ollut väärinkäsitys alusta pitäen, kuivettaa elämäni (– –).” (VV, 213.)

Tässä luvussa analysoin trilogiaa kääntymyskertomuksen kehikossa, mutta rajoitun kääntymyskertomuksen avoimesti uskonnolliseen puoleen. Tärkeää luvussa on osoittaa Pirkossa elävä kaipuu yhteisöllisyyteen ja itsen menettämiseen, joka on vastakkainen pyrkimys kehitysromaanijuonen oman erityisen yksilöllisyyden etsimisen prosessille. Trilogian suhteessa kehitysromaanin traditioon isäsuhte oli äitisuhdetta korostetummin esillä, mutta kääntymyskertomuksen traditio nostaa esille Pirkon yhteyden äitinsä kanssa.

5.1 Kääntymyskertomuksen konventionaalisuus

William Jamesin klassikkoteos *Uskonnollinen kokemus* esittää kääntymyksen olevan erityisen houkutteleva ihmisille, joilla on taipumusta tuntea itsensä jakautuneiksi. Jamesilla on esimerkkejä useiden käännynnäisten tuntemuksista, että heidän minuutensa on jakautunut. Eräs heistä kuvaa, miten hän jakautuu kokevaan ja tarkkailevaan minään. Näitä jakautumisen tuntemuksia on Jamesin mukaan useimmin melankolisilla ja pessimismiin taipuvilla ihmisillä, mutta he myös helpoiten kokevat vahvoja haltioitumisen tunteita sisältävän kääntymyksen. Kääntymyksen kautta jakautuneeksi itsensä tunteva ihminen pääsee takaisin kokonaiseksi. (James 1981, 115, 130; vrt. Bergren 1975, 187.)

Pirkko on jatkuvine jakautumisen kokemuksineen selvästi kääntymykselle altis. Uskonnollisen kääntymyksen kautta Pirkko haluaa löytää sellaisen itsen, joka tuntuisi oikealta ja hänen omalta valinnaltaan. Kuten kuoleman pelossa, identiteetin etsinnäksikin on kyse olemassaolosta, sillä sitä Pirkon kuvataan etsivän uskoontulosta.

Uskon löytämisen ja siihen sitoutumisesta kertomisen konventionaalisiksi muodoksi on vakiintunut vahvasti formuloitunut kääntymyksenkertomuksen laji. Kääntymyksen kautta ihminen toivoo selitystä alkuperälleen, elämänsä merkitykselle ja kohtalolleen. Kääntymyskertomuksen ytimessä on minuuden transformaatio, identiteetin muutos, jossa vanha minä muuttuu uudeksi uuteen yhteisöön siirtymisen

mukana. Yksilö saa elämänsä arvoituksille selityksen uskonnon kautta ja näin rauhan itselleen. (Rambo 1993, 2–4.)

Saision trilogian tutkiminen kääntymyskertomuksen valossa kehitysromaaniluen-
nan jälkeen on kuin kellon kääntämistä takaisin päin. Sekä tunnustamisen käytäntö
että kääntymys ovat yhdistettävissä kehitysromaanin lajin kehitykseen. Augustinuksen
Tunnustukset on kääntymyskertomuksen paradigmaattinen teos, mutta se on
myös perusteos tunnustuslajista. Kehitysromaanin taustalle on hahmotettu pietismin
käytäntöjä, joissa vahva kääntymys, sitä seuraava itsen tarkkailu ja myös uskosta to-
distaminen oli tärkeää. Kehitysromaanille tärkeän humaniteetti-idean taas on nähty
pohjautuvan uskonnolliseen itsen kehittämisen ajatukseen, parantumisen toiveeseen,
joka luterilaisella alueella voimissaan juuri pietismissä. (Saariluoma 1999, 173–174,
ks. myös Castle 2006, 33.) Pietismin uskonnollisten itsetutkiskelujen malli ulottui
kaikkein Goethen tuotantoon ja ajatteluun (Littberger 2004, 61).

Kääntymyskertomus on *kertomus* vahvasti samassa merkityksessä kuin esimerkiksi
Peter Brooks'n teoriassa. Siinä merkityksen etsintä ja samalla kertomuksen kautta
merkityksen luominen on tärkeää. Kääntymyksen keskiosan venyminen monipolvi-
seksi ja jännitteiseksi oman tien etsimiseksi on myös ominaista erityisesti myöhem-
mille kääntymyskertomuksille. Muutoksen monipolvista prosessinomaisuutta on pi-
detty autenttisen konversion merkinä yksioikoisen etenemisen sijaan (Rambo 1993,
146). Perusajatuksena kuitenkin on, että kääntymys pidemmällä aikavälillä päätyisi
asettumiseen uuteen ajatusmalliin. Augustinuksen *Tunnustusten* prototyyppinen ku-
vaus kääntymyksestä suljettuna prosessina, joka tuo elämälle sen lopullisen merkityk-
sen, on ihanne, joka tekee kääntymyksestä houkuttelevan.

Kääntymyskertomuksessa lajin konventiot ovat erityisen tärkeitä, sillä kääntymys
on yksityinen kokemus, jota on erityisen vaikea kuvata sanoilla, koska siihen liittyy
mystinen elementti. Miten kuvata sanoilla ylimaallista kokemusta? Kääntymyksen
yksityisyydestä johtuen kokemusta ei pysty analysoimaan, ellei kääntynyt itse sitä
toiselle kerro. Kääntymyksen kuvaus on välttämättä kääntymyskertomuksen analy-
sointia. Toisaalta kääntymykseen liittyvä ilo ja vapautuksen tunne saa kääntyjän ha-
luamaan jakaa kokemustaan muille: kokemus halutaan sanallistaa sen vaikeudesta
huolimatta.

Anne Hunsaker Hawkinsin mukaan uskonnollisen kääntymyskokemuksen mys-
tisyys kääntyy parhaiten kielelle symbolien, metaforien ja arkkityyppisten kuvien
kautta, jotka ylittävät arkisen, käytännöllisemmän kielen. Kertomusten realismi ei
ole keskeistä, esimerkiksi Augustinuksen *Tunnustuksissa* kuvatut matkat ovat osin
symbolisia. Usein kertomuksen päähenkilö itsekin muuttuu myyttiseksi, ”jokamie-
heksi”. Kertomuksen tyypillisuus tekee mahdolliseksi siihen samastumisen hyvin eri-
laisille ihmisille ja myös saman kaavan käyttäminen oman kokemuksen kuvaamiseen.
(Hunsaker Hawkins 1985, 23–26, 53, vrt. Rambo 1993, 118–121; Littberger 2004,
17–19.)

Augustinuksen *Tunnustukset* on kääntymyskertomuksista kuuluisimpia, ja se on toiminut innoittajana myös lukemattomille myöhemmille omaelämäkertoille, niin hengellisille kuin sekulaareille. Jos *Tunnustukset* on toiminut mallina lukuisille kääntymyskertomuksille, teoksessa itsessään esitetään kääntymyksen prosessin tarvitsevan kannustimekseen aikaisempia kertomuksia. Augustinuksen lopullisen kääntymyksensä innoittajana on *Apostolin kirjeet*, jota hän käskystä alkaa tutkia, kun kuulee lasten äänen huutavan ”ota, lue” (Augustinus 2003, 283). Se, mitä hän satunnaisesta kohdasta aukaisemastaan kirjasta löytää, saa hänet siirtymään etsimisestä uskon siirtoutumiseen. Koko Augustinuksen kääntymys lähtee kirjallisuuteen tutustumisesta, lähtien Ciceron *Hortensiuksesta* (Augustinus 2003, 100) ja kääntyen kohti kristinuskkoa uusplatonilaisten teosten myötä ja lopulta päättyen Apostolien kirjeisiin. Ennen huipennusta Augustinus saa vielä mallin Victorianuksen kääntymyskertomuksesta, jota hän tuntee halua jäljitellä (mt., 261), sitten kuulee munkki Antoniuksen kääntymyksestä, josta vaikuttuneena mainitaan Pontitianuksen päätyneen kääntymykseen innoituksenaan sattumalta löytyneiden kirjojen sanoma (mt., 267). Näiden kumuloituvien intertekstuaalisten innoitusten seurauksena Augustinus päätyy omaan kääntymykseensä. (Vrt. Littberger 2004, 11–12.) *Raamatun* tuhlajapojan kertomus on myös Augustinuksen teoksen pohjatekstinä; lisäksi Hunsaker Hawkins painottaa yllättävämmän teoksen vaikutusta, Vergiliuksen *Aeneis*-eeposta (1985, 32–34).

Lukemisen kääntymystä innoittavaa voimaa on sovellettu myös uudemmissa teoksissa, joissa uskonnollinen kääntymys muuntuu maalliseksi totuuden tai elämän merkityksen etsimiseksi. Gorkin omaelämäkerrallisessa trilogiassa *Lapsuus*, *Maailmalla* ja *Nuoruuteni yliopistot* mainitaan useaan kertaan Alekseis lukeneen pyhimyslegendoja ja muita uskonnollisia esimerkkitarinoita, jotka Inger Littberger on maininnut yhdeksi kääntymyksen malleista (Littberger 2004, 88–89). Kuvaus Alekseis kehityksestä muodostuu vähittäiseksi kääntymyskertomukseksi, mutta uskonnollinen ajatusmaailma korvautuu siinä sosialistisella tietoisuudella. Toisenlainen maallinen muoto vastaavasta identiteettikertomuksen mallitarinasta esiintyy Sartrella, joka alkaa *Sanoissa* muodostaa omaa kirjailijuuttaan *Kuuluisia miehiä lapsina* -teoksessa esitettyjen mallien mukaan. Hän ymmärtää, että kuolemattomuuteen voi johtaa muukin kuin Jumala; myös kirjailijuus muiden kuuluisuuksien ohella voi antaa merkityksen kaikelle mitä ihminen elämässään tekee. (Sartre 1965, 133–37.) Saision kääntymyskertomuksen kokonaisuus on kuin yhdistelmä Gorkia ja Sartrea, niin että kääntymys ei pääty uskonnollisen aatteen omaksumiseen, mutta trilogiassa on myös selvä uskonnollisen etsinnän vaihe.

Kääntymyskertomuksen konventionaalisuuteen ja varhaisen uskonnollisen kirjallisuuden⁶¹ allegorisiin hahmoihin viittaavat *Vastavalon* uskonnolliseen juoneen liittyvien henkilöiden nimet. Pirkon kanssa leikkii armahdusleikkiä ”Kirsti” ja myö-

61 Näistä tunnetuimpia on Bunyanin *Kristityn vaellus* (orig. 1678), jossa aina päähenkilö Kristitystä lähtien jokaisella hahmolla on allegorinen nimi.

hemmin uskonnosta hänelle viisastelee ”Kristiina”. Kummankin nimen takana kuuluu tietenkin Kristuksen nimi. Herännäiskäännöittäjä Mara taas on nimeltään lähellä Pirkon kapinallista, maskuliinista ja paheksuttavaa ystävää Mariaa; Mara houkuttaa Pirkko uskonnolliseen kääntymykseen, Maria taas taiteelliseen kääntymykseen edustamalla dekadenssia pukeutumisellaan ja ulkonäöllään ja antaa esimerkin ulkoisesta habituksesta, joka ei noudata perinteistä feminiinisyyttä. Voisipa Mara ja Maria viitata Marttaan ja Mariaankin; Mara kun on se tunnollinen Jeesuksen seuraaja, joka tekee mitä käsketään, Maria taas oman tiensä kulkija. Larssonin *Viettelijässä* sekä Martan sisar Maria että Jeesuksen paheksuttu ystävä Maria Magdalena, prostituoitu, esitetään kapinallisina, kiehtovina naisina (Larsson 1993, 221–223, 236–239).

5.1.1 Arkkityypisiä juonenkulkuja ja hahmoja

Hunsaker Hawkins soveltaa C.G. Jungin arkkityyppien teoriaa kääntymyskertomuksen konventioiden tulkintaan. Jungin kiinnostus psykoanalyysin ohella uskonnolliseen kokemukseen tekee Hunsaker Hawkinsin mukaan arkkityypin käsitteen erityisen sopivaksi uskonnollisen omaelämäkerran analyysiin. Kääntymyskertomuksia lukevat samastuvat toisen ihmisen omanaan kuvaamaan kokemukseen syvästi. Samastumisen mahdollisuuden voi ajatella kertovan kääntymyksen kokemuksissa olevan jotakin kaikille yhteistä, kutsuttiinpa sitä arkkityypiksi, kollektiiviseksi tiedostamattomaksi tai Jumalan mieleksi ihmisessä. (Mt., 16.) Skeptinen Althusserin seuraaja näkisi tässä jälleen yhden väärintunnistamisen, jossa subjekti luulee hänelle tarjottua ideologista mallia omaksi kuvakseen. Mutta ajatus kollektiivisesta tiedostamattomasta, yhteisestä tunnistamisesta voi toimia perusteena ideologian hyväksymiselle.

Hunsakerin mukaan etsinnän (*quest*) arkkityyppi ja siihen liittyvä pyhiinvaelluksen malli on kääntymyskertomuksen perusarkkityyppi. Toinen yleinen kääntymyskertomuksen arkkityyppi on *psychomachia*, jolla Hunsaker Hawkins kuvaa sellaista kääntymyskertomusta, jossa erityisen vahvasti korostuu sielussa taistelevien vastakaisten tendenssien – hyvän ja pahan, Jeesuksen ja Saatanan – konflikti. Monissa kääntymyskertomuksissa voi havaita molempien arkkityyppien jälkiä, mutta etenkin vanhemmat kääntymyskertomukset kallistuvat jommankumman arkkityypin puoleen. Etsintä-tyyppisestä kääntymyskertomuksesta Hunsaker Hawkinsilla on esimerkkinä Augustinuksen *Tunnustukset*. John Bunyanin oman kääntymyksen kuvaus *Jumalan armo suurimmalle syntiselle* on esimerkki *psychomachia*-tyyppisestä kääntymyskertomuksesta, kun taas Bunyanin *Kristityn vaellus* edustaa molempien tyyppien yhdistelmää. Sen sijaan 1900-luvulla kääntymyskertomukset muuttuvat komplisoidummiksi. Hunsaker Hawkinsin esimerkkinä on Thomas Mertontin *Seven Storey Mountain*, jossa etsintä on muuttunut spiraalimaiseksi nousuksi, jossa kääntymyksiä on useita ja jossa etsintä voi jatkua loputtomiin. (Hunsaker Hawkins 1985, 16–17.)

Hunsaker Hawkinsin mukaan kääntymyksen prosessi voi olla joko äkillinen, *Raamatun* Paavalin kaltainen kääntymys, jonka osasina on myös erilaisia näkyjä ja

ääniä, tai hitaampi ja monipolvisempi, vähemmän dramaattinen kääntymys, jossa ei ole selviä huippukohtia. Äkillisessä kääntymyksessä itsestä luopumisen tunne ko-rostuu; vain sen kautta ihminen pystyy syntymään uudelleen. Lopputuloksena on rauha, ilo ja vapaus. Hunsaker Hawkinsin mukaan äkillinen kääntymys on erityisen houkutteleva kerrotun kääntymyskertomuksen malliksi, koska se toistaa Aristoteleen tunnetuksi tekemää dramaattisen kertomuksen kolmivaiheista rakennetta. (Hunsaker Hawkins 1985, 44–45, 99.)

Pirkon kääntymyksen syklistä muotoa kuvastaa se, että trilogiasta voi havaita useita kääntymyksen hetkiä, jotka myöhemmin paljastuvat vain hetkellisiksi valaistumi-siksi. Hunsaker Hawkins nimeää tällaisen kääntymisen *epektesis*-kääntymykseksi, ja näkee Mertonin modernin kääntymyskertomuksen rakentuvan näin (mt., 140). Sai-sion trilogiassa uskonnollinen etsintä hahmottuu modernin paradigman mukaiseksi: ennemmin kuin tiettyyn päämäärään yksioikaisesti suuntaava kronologinen kerto-mus Saision trilogiasta hahmottuu yhä uudelleen alkava etsintä, jossa on vain hetkel-lisiä pysäkkejä. Trilogiassa sekoittuvat etsinnän ja *psychomachian* arkkityypit: Pirkko ja myöhemmin ”Saisio” muuttavat paikasta toiseen ja matkustavat konkreettisesti, samalla kun etsivät totuutta. Jakautumisen kuvat ja niissä näyttäytyvät minuuden vastakkaiset puolet taas edustavat *psychomachian* puolta. Hauska esimerkki hyvän ja pahan taistelusta on *Pienimmän yhteisen jaettavan kohta*, jossa Valittaja ja Ilkkuja alkavat vuoroin kuiskia Pirkon korvaan, kun tämä miettii suhdettaan isäänsä (PYJ, 228–229). Kohta tuo mieleen sarjakuvat ja elokuvat, joissa piru ja enkeli kiertelevät sankarin pään ympärillä ja yrittävät vuoroin tätä taivutella.

Lapsuus ja sen kehitysvaiheet ovat osa kääntymyksen psyykkistä motivaatiota Hunsaker Hawkinsin analyysissä. Freudin ja Jungin tuella hän esittää uskonnon edus-tavan joko regressiota tai selviytymiskeinoa, jossa ihminen palaa lapsuuden ihmis-suhteisiinsa ja niiden käsittelyyn. Kääntymyskertomuksissa äidin, isän ja lapsen ark-kityypit aktivoituvat tietyn kääntymisen psyykkisiä tarpeita vastaavilla tavoilla. Jumala voi edustaa hyvää, hyväksyvää vanhempaa tai toisaalta ankaraa kurinpitäjää – tällöin usein isää – tai sitten uskonnollinen kokemus yleisemmin nähdään paluuna äidin ja lapsen symbioottiseen tilaan. (Mt., 17–19, vrt. Rambo 1993, 52–53.)

Hunsaker Hawkinsin mukaan (mt., 56–69) Augustinuksen kääntymyskertomus-ta hallitsee äidin arkkityyppi aina siitä lähtien, että äiti alun perin tarjoaa kristinuskoa uskonnoksi pojalleen. Tuhlaajapojan myytti toteutuu konkreettisesti muodossa Au-gustinuksella suhteessa äitiin: hän lähtee ensin kotoa, kristinuskosta, palatakseen vas-ta matkojensa jälkeen takaisin konkreettisesti kotiin, äidin luo kristinuskoon. Äiti on se, joka pyrkii vaikuttamaan pojan uskonnolliseen kehitykseen, äidin käskystä Augustinus jopa eroaa jalkavaimostaan ja äidin kuolema on hänelle suurin murhe. Isän kuolema ohitetaan maininnalla. Isän etäisyys tarjoaa Jumalalle tilan tulla korvaa-vana isähahmona heikon isän tilalle. Tämän kautta toteutuu tuhlaajapojan myytti sen perusmiehityksellä: kristinuskon on kuin Jumala, jonka poika ensin jättää palatakseen

myöhemmin takaisin isänsä luo. Vahvimpana Augustinuksen kertomuksessa vaikuttaa Hunsakerin mukaan silti äiti: Jumalan idea on sidottu ajatukseen taivaallisesta kaupungista, joka määritetään äidiksi: ”äidillinen Jumalan kaupunki on koti kristilisten sielujen kollektiiville” (mt, 59).

Saision trilogiassa isäsuhteessa painottuu isän ankaruus, jota heijastaa *Vastavalon* ankan Jumalan kuva. Vastakkaisena isälle taas on Jeesuksen armeliaisuus ja kiinnostus kapinallisiin. Saision trilogiassa kääntymyksen prosessissa näkyy sekä valvovan ja ankan isä Jumalan kuva, että uskonnolliseen kokemukseen liittyvä esioidipaallinen nautinto, Jumalan valtakunta kollektiivisena nautinnon, yhteyden, tilana.

Seuraavassa analyysissä kartoitan Saision trilogian kääntymysjuonta ja vertaan sitä Augustinuksen *Tunnustuksiin*. Saision ja Augustinuksen kertomusten välillä on yhteyksiä, mutta tietysti myös eroja. Jakautumisen kokemus näkyy myös Augustinuksella. James ottaa Augustinuksen pääesimerkikseen kuvaamaan kääntymykselle altista jakautunutta persoonallisuutta. Jamesin mukaan Augustinuksen jakautumisen lähtökohta on hänen perheensä kaksinaisessa mallissa: isä oli pakana, äiti kristitty. (James 1981, 133–134.) Augustinuksella filosofis-poliittinen aate ja teatterit kutsuvat kääntymyksen alkuvaiheessa, josta edetään kohti kristinuskon löytämistä. Saisiolla taas kristinuskko löytyy ensiksi ja vasta sen ohittamisen jälkeen jatketaan kohti sekulaarisia liikkeitä. Augustinuksella kääntymys etenee monen erehdyksen kautta, mutta sen päätepiste on esillä jo kertomuksen alussa: Augustinus on tiukasti asettunut osaksi kristittyjen yhteisöä ja alistunut Jumalan palvelijaksi kertomuksen alussa. Harhapolut ovat ohitettuja. Saisiolla kääntymys etenee myös erehdysten kautta, mutta sillä ei ole selvää päätepidettä. Kääntymys on syklinen; kaksi ensimmäistä sykliä on uskonnollisen kääntymyksen piirissä. Näitä syklejä rajoitun tarkastelemaan tässä luvussa. Myöhemmissä luvuissa jatkan kääntymysjuonen vaikutuksen havainnoimista itsen etsinnän niissä vaiheissa, joita Jumalan läsnäolo ei enää määritä.

5.1.2 Kääntymyskertomuksen vaiheet

Paitsi arkkityyppejä, kääntymyskertomuksista voi havaita tiettyjä vaihteita, jotka osin muovaavat kääntymyskertomuksen juonta. Teologi Lewis R. Rambon mukaan kääntymyksen prosessin välttämättömänä taustana on 1) *konteksti*, lähipiirin ja laajemman yhteiskunnan muodostama ympäristö, jossa yksilö elää. Kontekstista on kysymys mm. identiteettimallien moninaisuudessa, joita nyky-yhteiskunta tarjoaa. Konteksti yhdistyneenä yksilön psykologisiin lähtökohtiin voi aiheuttaa 2) *kriisin*, elämänarvojen hajaannuksen ja elämän merkityksen epäilyä. Kriisi taas johtaa elämän merkityksen 3) *etsintään*. Etsintä johtaa 4) *kohtaamiseen* joko jonkin henkilön tai tiedon kanssa, minkä myötä yksilö tutustuu uskonnolliseen yhteisöön, joka alkaa houkuttaa häntä. Kohtaaminen voi olla vain väliaikainen, jolloin yksilö torjuu kääntymyksen, mutta se voi myös johtaa 5) *sitoutumiseen*. Tiettyyn uskonnolliseen yhteisöön sitoutumisen jälkeen yksilön elämä muuttuu: kääntymys tuottaa 6) *seurauksia* yksilön elämälle. Nämä

seuraukset voivat myös toimia väylinä uusien käännynnäisten kohtaamiseen, jos seurauksena syntyy esimerkiksi julkaistu tai ulkopuolisille muutoin kerrottu kääntymyskertomus. Käytännössä prosessin eri osa-alueet eivät seuraa toisiaan yksinomaan perättäisesti vaan ne ovat verkostomaisesti yhteydessä toisiinsa niin, että kääntyjä joutuu prosessissa palaamaan lineaarisessa katsannossa aikaisempiin vaiheisiin ja eri osa-alueet vaikuttavat toisiinsa. Rambon tarkastelemat kääntymyskertomukset ulottuvat Augustinuksen *Tunnustuksista* varhaisten protestanttien kertomuksiin ja aina *new age*-uskontoihin asti. Konventionaalisuuden ohessa Rambo korostaa prosessin moninaisia variaatioita, ja usein kääntymyksen prosessi muistuttaa enemmän epälineaarista verkostoa kuin johdonmukaisesti etenevää kertomusta. Kuitenkin verkostomaisesta kin rakenteesta on erotettava em. vaiheet. (Rambo 1993, 16–19.)

Rambon prosessimallin yhtenä aineistona on Augustinuksen kääntymyskertomus, joten on selvää, että se on sovitettavissa malliin. Augustinuksen rinnalla Saision kääntymyskertomuksesta havaitsee samoja elementtejä – kääntymyskertomuksen merkit Saisiolla eivät jää vain arkkityyppien tasolle, jotka laajoina skeemoina sopivat hyvin monenlaisiin omaelämäkerrallisiin kertomuksiin, vaan myös selkeämmin uskonnollisen tms. aatteellisen yhteisön etsimisen elementit ovat läsnä Saision tekstissä.

5.2 Augustinuksen kääntymyksestä Pirkon kapinoivaan kääntymykseen

Augustinuksen kääntymyksen historiallinen konteksti on antiikin yhteiskunta, joka Augustinuksen teoksen kirjoittamisen aikaan oli hajaannuksen vaiheessa, mikä vaikutti yksilöihin myös psyykkisesti (Kiviranta 2003, 7–8). Rambon mukaan tyypillistä on, että kääntymyksiä ja uusien uskontojen syntymiä tapahtuu eniten yhteiskunnallisten hajaannusten aikoina, jolloin myös yksilöt joutuvat helpoiten kriisiin (mt., 23–24; 41).

Vastaavasti Saisiolla yhteiskunnallinen moniarvoistuminen aiheutti roolikonflikteja, joihin ei ollut valmista vastausta. *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* moniarvoisuuden hajottava vaikutus yhdistetään Pirkon Jeesus-innostukseen siten, että Pirkon uskonnollisen heräämisen ensiaskeleita kuvataan leikaten kuvauksen väliin sukulaisten täysin toisistaan poikkeavia toiveita Pirkkoa kohtaan (PYJ, 192–194). Rambo esittää moniin tutkijoihin nojaten, että modernin yhteiskunnan pluralisaatio on yksi syistä, joiden takia 1900-luvun loppupuolellakin kaivataan taas uskontoa. Jatkuvassa muutoksessa oma itse, Giddensin termin itse-identiteetti, tuntuu kadonneen. Samalla nyky-yhteiskunta esittää valheellisesti elämänratkaisujen olevan täysin vapaasti yksilön päätettävissä. Miten valita, kun ei tiedä, mitä vasten valintansa perustaa, kun itse-identiteetti on kadonnut? Tämä ajaa ihmiset valitsemaan autoritäärisen aatteen, joka ei piilota ohjailuaan. Vahva uskonto antaa selvät säännöt, päämäärät ja käytänteet, jotka valintojen viidakkoon itsensä kadottanut ihminen auliisti omaksuu. (Rambo 1993, 28–41; myös Lehtonen 2005.)

Tietyn uskon omaksumiseen Pirkkoa kannustaa myös se, että hän on kotoa saanut vahvan aatteen mallin. Isän marxilaisuus on Pirkon etsinnän tausta. Varsinainen kriisi lähtee liikkeelle henkilökohtaisesta kontekstista. Yksilö alkaa tuntea syystä tai toisesta vieraantuneisuutta omasta itsestään, ei löydä merkitystä elämälleen, ahdistuu. Hän voi haluta kapinoida muuten vain. Nykyajalle ominaisilta kuulostavat oireet ovat luettavissa jo varhaisista kääntymyskertomuksista. Etsintään päätyvälle kriisin tuntu aiheuttaa epämurkavaa oloa, joka purkautuu toiminnaksi kriisin ratkaisemiseksi. (Rambo 1993, 48–55.) *Tunnustuksien* kääntymyksen lähtökohdasta on useita versioita. Suomennokseen esipuheen kirjoittanut Simo Kiviranta esittää Augustinuksen aktiivisen kääntymystarinan alkaneen, kun hän kohtasi filosofian, jolloin hän alkaa pohtia ”miten hyvä elämä ja todellinen onni saavutetaan” (Kiviranta 2003, 10). Augustinuksen kääntymystarinan vastakkaisuutta Saision kertomukseen kuvastaa se, että hyvä elämä Augustinuksella ei missään tapauksessa ole kaunotaiteita, teatteria ja kirjallisuutta, joita hän nuorena harrasti – nämä olivat sen sijaan ”tyhjää kunniaa ja kansansuosiota, kättentaputuksia näyttämöllä, runoilijain kilpapakintoja” (Augustinus 2003, 109). Mark Freemanin näkemyksessä (1993, 35) Augustinuksen ystävän kuolema ja sen aiheuttama suuri suru vaikutti siihen, että Augustinus alkoi yhä selvemmin etsiä jotakin ratkaisua tunteeseensa, ettei hän ollut sovussa maailman kanssa. Hunsaker Hawkins taas selittää Augustinuksen kääntymystä psykoanalyttisesti heikon isän aiheuttamalla tarpeella uuteen, oikeampaan isähahmoon (mt., 68–69) – sekä vähemmän suorasti Augustinuksen ja äidin vahvalla liitolla, joka vihjaa Augustinuksen kaipuusta symbioottiseen, esi-oidipaaliseen aikaan (mt., 56–67). Erilaiset selitykset ovat oivallinen esimerkki siitä, miten elämän tapahtumat on mahdollista asettaa erilaiseen syy-seuraussuhteeseen sen mukaan, mistä näkökulmasta kukin on kertomusta Augustinuksen elämästä kertomassa.

Itse puolestani en havaitse Augustinuksen tekstissä varsinaisen kriisin merkkejä siinä vaiheessa, kun Augustinus aloittaa etsintänsä. Rambon mukaan kääntymys voi edetä monin tavoin, myös vähemminkin dramaattisesti (Rambo 1993, 16). Augustinus suree rakasta ystäväänsä huomattavan pitkään (Augustinus 2003, 115–121) – tästä vastakarvainen lukija voi vetää omia johtopäätöksiään – mutta sureminen sijoittuu aikaan, jolloin Augustinus on jo matkalla kääntymykseen. Ystävän kuoleman sureminen näytetään ennemmin kuin kriisinä esimerkkinä Augustinuksen entisen minän heikkoudesta, kun hän surussaankin lankeaa ylenmääräisyyden syntiin (mt., 121). Rakas ystävä sen sijaan antaa esimerkin kääntymyksestä, sillä häneen vaikuttaa syvällisesti kaste, jonka hän saa tautinsa kourissa. Augustinus itse ei silloin vielä seuraa esimerkkiä.

Arvopluralismin ohella yhdeksi Pirkon kriisin aloituspisteeksi tarjotaan kuoleman ajatuksen aktivoitumista, mikä on Rambon mukaan yleinen selitys Jumalan etsinnän aloittamiselle (Rambo 1993, 46). Samassa yhteydessä, jossa Pirkko joutuu pohtimaan kuolemaa, tuodaan tutusti esiin aivan vastakkaiset arvot, joita trilogian maailmassa

lapsen korvat kuuntelevat. Hautausmaakäynnillä mummon ja Hilma-tädin kanssa Pirkko joutuu kuuntelemaan mummon ja tädin toisistaan poikkeavia vastauksia siitä, mitä tapahtuu vainajille hautajaisten jälkeen. Mummon vastauksen mukaan ”hyvät ihmiset menee taivaaseen Jumalan tykö” (PYJ, 144). Hilma-täti taas toteaa vain, että ”taivaassa on pilviä” (PYJ, 144). Mummo ja Hilma-täti väittelevät varovaisesti siitä, onko tiede pystynyt todistamaan, ettei taivaassa ole Jumalaa vaan pelkkää tyhjyyttä. Pirkko osaa keskustella aiheesta kummankin sanastolla. Ensin hän siteeraa kommunistista pappaansa, jonka mukaan mummo ainakin humahtaisi pilven läpi saman tien, mutta kohta hän on jo täydentämässä mummonsa lausetta: ”Ne on tutkimattomia... monet asiat, mummo sanoo, ja minä: ”Ni Herran Tiet” (PYJ, 145). Hautausmaakeskustelun lopuksi Pirkko kysyy, haluavatko mummo ja Hilma kuolla. Vastaus on epämääräinen, mutta keskustelu joutuu kauhistuttaville poluille. Pirkko alkaa miettiä: Mitä sitten kun ei ole mitään? Mitä sitten kun aika on kulunut loppuun? (PYJ, 149.) Mummo löytää vastauksen, johon perustuu uskon lohduttavuus: ”Ihmiseltä aika loppuu, mutta Jumalalta ei ikinä” (PYJ, 150). Ei ihme, että kun Pirkko alkaa rukoilla, hänen ensimmäiset rukouksensa käsittelevät kuolemaa: ”Mitä jos ei ole mitään? Aamen. Mitä sitten kun aika loppuu? Aamen. Mitä on lopun jälkeen, mitä on lopun jälkeen? Aamen, aamen, aamen!” (PYJ, 195.)

Kuoleman lähestymisen ymmärtäminen on yksi merkitys Augustinuksenkin suuressa surussa ystävänsä kuolemasta. Samoin esimerkiksi Tolstoin *Tunnustuksessa* ajatus vääjäämättä lähestyvistä kuolemasta, joka pyyhkisi pois kaiken elämässä tehdyn, johdattaa Tolstoin kriisiin ja etsimään uutta merkitystä elämälleen. Vastaavasti Sartren *Sanoissa* ja Simone de Beauvoirin *Perhetyön muistelmissa* kuoleman ahdistus saa kaipaamaan Jumalan antamaa elämänselitystä. Sartren lapsuudessa kuoleman kauhu kiusasi häntä mielikuvituksessa, saduissa ja tarinoissa. Sen ensimmäinen ilmentymä on kellari, ”pimeä reikä”, josta aukeaa ”ties mikä yksinäisyyden ja kauheuden ilmesitys” (Sartre 1965, 62). Jumala voisi tarjota pelkoon lääkkeen, jonka vaikutusta ihmisestä tulisi ”nimikirjoituksella varustettu mestariteos”, sen jälkeen ”olisin ollut varma osastani maailman konsertissa ja olisin odottanut kärsivällisesti, että Hän olisi paljastanut minulle suunnitelmansa ja minun tarpeellisuuteni” (Sartre 1965, 64). Simone de Beauvoir kuvaa samankaltaisesti etsineensä lapsena Jumalasta varmistusta olemassaololleen, sillä Jumala on luvannut, ettei hän ikinä kohtaisi loppua (Beauvoir 1987, 58). Niin Sartrella kuin Beauvoirillakin uskonetsintä päättyy Jumalan yksiselitteiseen kieltämiseen. Heidän kehityksensä jatkuu toisilla tavoilla, kohti elämän merkityksen löytymistä kirjoittamisesta ja poliittisesta toiminnasta.

Trilogiassa kuoleman pelon ja arvojen pluralisaation tarjoamien konventionaalisten selitysten lisäksi uskonnollista kiinnostusta edeltää myös toisenlainen, yksityisempi kriisi. Rambon kääntymyksen mallissa etsivä löytää, eli kriisin hetkellä kohdattu käännähtäjä tai muu tiettyyn aatteeseen kutsuva taho voi johtaa liikkeeseen sitoutumiseen. Pirkko kuulee Jumalasta jo aivan pienenä isoäidiltään, mutta tuolloin

isoäidin Jumala on pelottava eikä kutsu Pirkkoa. Kuolema-keskustelun yhteydessä Jumala tarjoaa vastauksen ajan loppumiseen; se on jo kiinnostavampaa. Ennen kuin Pirkko menee lastentarhaan, jossa hän kuulee Jeesusesta, hän joutuu ensimmäisen kerran eroon perheestään sairastumisen takia. Sairastumisen juonenkäänte yhdistää jälleen Augustinuksen ja Pirkon lapsuudentarinat: kumpikin sairastuu vaaralliseen vatsatautiin. Toisaalta kääntymyskertomuksen metaforiin kuuluu sairaus: aika ennen oikean uskon löytymistä on sairauden aikaa. Siitä paraneminen merkitsee kääntymistä. Sairauden ja siitä parantumisen kuvastoa Augustinus käyttää kuvatessaan sielunsa tilaa ennen lopullista kääntymystä (Augustinus 2003, 83–84) – ylipäättään kääntymys hengellisenä parantumisena on kääntymyskertomusten ydinretoriikka (Hunsaker Hawkins 1985, 20–21).

Synnillisyyys, jota Augustinus korostaa kertomuksessaan ”sairauden ajalta” eli ajalta ennen kääntymystä, näkyy kertojan kuvauksessa Pirkon ajatuksista hänen sairastumisensa syistä. Kuusivuotias Pirkko näkee Lastenlinnaan joutumisen ”linnaan joutumisena” (PYJ, 174). Rikolliset sinne joutuvat, ja Pirkkokin: ”olen ollut tumma ja syönyt hiekkakakkaa, jonka olen tiennyt kielletyksi” (mts.). Pirkon kielletyn syöminen liittyy hänen tiedonhaluunsa: ”vajaasta kuudesta ikävuodestaan huolimatta hän oli jo skeptikko” (PYJ, 175). Skeptisyys kytketään eksplisiittisesti uskontoon, sillä Pirkko on kironnut Jumalan testatakseen, tuoko se hänelle kuolemaa, niin kuin oli opetettu. Ei tuonut. Moni muukin mummon ja muiden sukulaisten opetus osoittautuu vääräksi, kun Pirkko näitä testaa. Jotakin hän myös oppii: ”Ennen linnareissuani en olisi uskonut, että nenän kautta voi syödä. / Niin kuin en olisi uskonut sitäkään, että hiekassa asuu tuberkuloosi (–)”. (Mts.)

Pirkon sairastuminen on pitkän ”Kuilut”-nimisen luvun alussa, joka etenee sairaalamatkasta Pirkon hoito- ja lastentarhakokemusten kuvauksiin. ”Kuilut”-luvun aloituksen taustalta kumottaa syntyinlankeemuskertomus, jossa ei haukata hiekkakakkaa vaan omenaa. Omena, siinä kuin Saisiolla hiekkakakku, edustaa tiedonhalua, joka johtaa viattomuuden menetykseen ja paratiisista karkotukseen. Ihminen paljastuu syntiseksi – modernein termein rikolliseksi.

Ihmissuvun alkuaikojen taivaallinen paratiisi rinnastuu ihmislapsen eloon ensimmäisessä onnellisessa yhteyden ajassa, osana äitiä ja laajemmin lapsuuden perhettä, ennen tietoa isän ja äidin suhteesta, itsen erosta äidistä ja vanhemmista ylipäänsä, ennen halua ja siitä kumpuavaa kunnianhimoa. Paratiisista eroon joutuminen merkitsee yksilöllistymistä, joka Freudin teoriassa ilmaistään Oidipus-kompleksilla. Kuten Oidipus, jokainen ihminen joutuu eroon vanhemmistaan, eikä ihminen voi tälle mitään. Sairaalaan joutuminen oli Pirkolle samanlainen henkeä koskeva uhka kuin erämaahan hylkääminen Oidipukselle; kumpikin myös selviää siitä ja jää elämään, vaikkakin vaurioituneena.

Yhtäkkinen ero oli merkki: tämän jälkeen Pirkko joutuu eroamaan äidistään säännöllisesti, sillä äidin on mentävä töihin. ”Tästä lähtien lähemme eri suuntiin aamui-

sin kaikki kolme: isä Kaisaniemenkadun toimistoon, äiti kadun yli Markkaselle ja minä Flemari Viiteentoista Honkasen Ailin luokse” (PYJ, 178). Pirkko vastustaa eroa, kastelee itsensä sateessa ja palkkiona pääsee takaisin äidin luo: ”Saan korkean kuumeen ja äidin takaisin kotiin kolmeksi ihanaksi päiväksi” (PYJ, 179). Kohta Pirkko pannaan leikkikouluun, jossa hän joutuu konfliktiin tätien ja sääntöjen kanssa. Eroaminen vanhemmista merkitsee heti käskyjä ja lakeja, jotka pitäisi omaksua. Äiti ei raaski jättää tyttärtään vielä lakien armoille, vaan ottaa tytön hoidosta kotiin, kunnes lääkäri pakottaa tytön kodin ulkopuoliseen hoitopaikkaan.

Ensin Alppimaja, Pirkon lastentarha, ahdistaa häntä, kuten aikaisemmatkin hoitopaikat. Vatsakipu helpottaa heti kun hän pääsee kotiin. Kotona saa taantua takaisin oraaliin nautintoihin – lasilliseen maitoa ja lauantaimakkaravoileipään – korvaavako ne poissaolevan äidin? Kertoja kuvaa: ”Erot äidistä repivät hänen mieleensä pieniä hiushalkeamia, joihin kurkistamalla voi jo aavistaa mustan, huimaavan syvyyden. / Mutta vasta Alppimajassa hän on tutustuva henkilöön, joka repäisee halkeaman ammottavaksi, ylittämättömäksi kuiluksi.” (PYJ, 188.) Nyt Pirkko kuulee Jeesuksesta oikeaan aikaan:

Leikkikoulussa asuu joku, jota meillä tai Forselleilla ei näy. Eikä se näyttäydy leikkikoulussakaan, mutta on kuitenkin olemassa: keittiössä, verhojen tai oven takana, ilmassa, lampun alla tai leikkikalulaatikossa.
Henkilön nimi on Jeesus.” (PYJ, 188.)

Paratiisista karkotettua Pirkkoa kutsuvat Jeesuksessa monet asiat:

Jeesus on lasten paras ystävä.

Olen lapsi: Jeesus on minun paras ystäväni.

Tuijotan kiihkeästi kuvia, jotka nyt tiedän piirretyiksi tai maalatuiksi: pitkätukkainen ystäväni niityllä iloisena, raukeana, lempeänä suuren hamepukuisen miesjoukon keskipisteenä; sinisilmäinen ystäväni istumassa kivellä lasten ja äitien ympäröimänä; punahameinen ystäväni yksin vuorella sinipyrstöinen kala kädessään ja huivipäinen ihmisjoukko jalkojensa juuressa; sileäksi kammattu ystäväni puistossa, laakean kiven ääreen polvistuneena, yksinäisen pilvenraosta pistävän kuunsäteiden valaisemana.

Ja

hän ymmärtää uutta ystävänsä: yksinäisyyttä ja alakuloisuutta suuren ihmisjoukon keskellä.

Ja hänen uusi ystävänsä ymmärtää häntä: alakuloisuutta ja yksinäisyyttä suuren ihmisjoukon keskellä. (PYJ, 194–195.)

Jeesuksen houkutukselle annetaan monia selväsanaisia merkityksiä. Ainoa lapsi saa ystävänsä, jota poikatytössä houkuttaa sukupuoli- ja rikkomisen: Jeesuksen pitkäa tukkaa ja hametta alleviivataan tekstissä kyllästymiseen asti (vrt. Aarnipuu 2007).

Korostetusti toistetaan Jeesuksen yksinäisyyttä ihmisjoukon osana. Jeesuksen androgyyni hahmo, joka yhdistyy Pirkon tuntemaan eksistentiaaliseen yksinäisyyteen, tuo uskonetsinnän taakse asian, jolle hänellä ei vielä ole nimeä. Uskonnollinen kaipuu Pirkolla on osaltaan aitoa hengellistä etsintää vakaat arvot kadottaneessa maailmassa, mutta samalla uskonnollinen etsintä tulee peittämään alleen tunteita, jotka ovat syn-tisiksi tuomittuja.

Jeesuksen myötä Pirkko tutustuu myös armon käsitteeseen.

Tämä uusi ystävä armahtaa; uudella ystävällä on sellainenkin valta.

Armahtamisesta en ymmärrä mitään. En tunne sellaista sanaa. Kärsivällisesti tädit selittävät, että kysymys on anteeksiantamisesta, joka on jollakin tavalla isompaa kuin tavallinen anteeksiantaminen. (PYJ, 196.)

Armahtaminen kiehtoo Pirkkoa: ”Väärässäoleminen, rikkomus, väärintekeminen alkaa kiihottaa häntä, sillä epämääräisesti hän alkaa tajuta, että rikkomus on edellytys huikaisevalle valolle, arvaamattomalle ja äkilliselle vapahdukselle, jonka olemassaoloa hän ei ole koskaan kokenut, mutta jonka ääriviivat jo alkavat hämärästä piirtyä hänelle.” (PYJ, 196.) Armahtamisen korostaminen Saision trilogiassa muistuttaa kääntymyskertomuksen ja tunnustuskertomuksen yhteydestä. Syntisen elämän kuvaukset ja niistä aiheutuva syyllisyys ovat kääntymyskertomuksessa tarpeellisia, sillä ne vievät ihmistä kriisiin ja siitä edelleen etsimään elämän oikeaa merkitystä ja mahdollisesti kääntymään. Perustilanteessa kääntyjä jakautuu kahtia aikaan ennen ja jälkeen kääntymyksen, ja pahimmat tunnustukset liittyvät ennen kääntymystä elettyyn synnilliseen elämään. Tunnustuksesta voi tulla myös kliimaksi tiellä kääntymykseen. Tunnustaminen jo itsessään tuo ihmisen sisälle muutoksen uuteen, eettisesti kestävämpään elämään. (Bergren 1975, 187–192.)⁶² Foucault taas kirjoittaa kristillisestä tunnustamisesta väkivaltaisena itsen tuhoamisena: tunnustamalla tehdään ero aikaisempaan identiteettiin, revitään minä kahtia (Foucault 1988, 43).

Armahtamisen veto on Pirkolle asia, jota on mahdoton selittää äidille ja isälle, monestakin syystä. Ensinnäkin kristinusko sinänsä edustaa Pirkolle uutta yksilöllisyyttä: hän ajattelee nyt asioita, joista isä ja äiti eivät tiedä mitään. Toisaalta kaipuu armoon muistuttaa ensimmäisestä synnistä, kuilun aiheuttaneesta paratiisista karkottamisesta. Pirkon ihastus armahtamiseen kytkeytyy tähän: eikö armahtaminen ole tae mahdollisuudesta päästä takaisin sinne mistä on joutunut lähtemään, takaisin kokonaisuuden aikaan, jossa puutetta ei vielä ole?

Paratiisista karkottamiseen liittyy myös seksuaalisuus, eikä siihen viittaavia konnotaatioita puutu Pirkon armosta innostumisen kuvauksesta. Jo edellä puhutaan

62 Joissakin kirkkokunnissa ja herätysliikkeissä tunnustaminen on rituaalinomainen osa tietä kääntymykseen. (Rambo 1993, 6, 130–132.)

viattomasti väärintekemisen ”kiihottavuudesta”, ja äkillisestä ”vapahduksesta”, josta Pirkolla ei vielä ole kokemusta. Mutta hän pyrkii etsimään kokemusta ”armosta” ystävänsä Kirstin kanssa erityisellä armahdusleikillä. Leikissä tytöt lyövät vuorotellen toisiaan molemmille poskille, toinen alkaa itkeä ja sen jälkeen lyöjä pyytää toiselta polvillaan anteeksi. Anteeksi saaminen on yhtä kuin armo, joka saa Pirkon vatsan ”kouristumaan merkillisesti, huikaisevasti”. Tytöt itkevät kohta yhdessä, ”ja Kirsti lankeaa polvilleen ruusunmarjapensaiden väliin, ja armon valo lankeaa kalpeana mutta vatsassa vahvasti tuntuvana kajastuksena” (PYJ, 199). Kotona Pirkko katselee äitiä ja tämän töitä ja miettii, että ”äidillä ei ole aavistustakaan sisälläni puhjenneista kuumista, huuruksista lähteistä (mts.).

Roolileikissä vaikuttaa uskonnollisen hurmoksen lisäksi eroottinen lataus, jota pienet tytöt eivät osaa nimetä. Augustinuksen rinnalla Saision tekstiä lukiessa huomaa, että Pirkon kaltaisesti Augustinuksellakin on vaikeuksia pitää erossa toisistaan ystävyys ja halu. *Tunnustuksissa* kerrotaan, miten Augustinus ennen kääntymystään etsi nautintoja: ”jo nuoruudessaani syttyi minussa himo heittäytyä suin päin helvetillisiin nautintoihin, ja minä olin villin rohkea antautuakseni kaikenlaisiin hämähäperäisiin lemmensuhteisiin” (Augustinus 2003, 65). Augustinuksen nykyinen minä tuomitsee Jumalan suulla halunsa vääriksi: ”Sinun silmissäni minä lahosin, vaikka itselleni kelpasinkin ja halusin ihmisten silmille kelvata” (mt., 66). Silti: ”Ainoana ilonani oli se, että rakastin ja sain rakkautta. Mutta minä en pysynyt sillä ystävyyden kirkkaalla polulla, joka kulkee sielusta sieluun, vaan lihallisten himojeni lietteisestä suosta ja alkavan mieskuntoisuuteni kuiluista nousi usvia, jotka pilviin peittivät ja pimensivät sydämeni, niin ettei se enää erottanut puhdasta rakkautta sameasta aistillisuudesta.” (Mtp.)

Edellisestä huomataan, että Pirkon armon kokemusten ympärille nousee ”huuruja”, jotka muistuttavat Augustinuksen suuremmin tunnustamista seksuaalisista synneistä. Lastentarhaikäisen Pirkon silmin kuvatussa tapauksessa ei seksuaalisuutta olisi ääneen voinut ilmaista, tunteelle ei ollut sanoja senkään vertaa kuin myöhemmin. Seksuaalisuuden suorien kuvausten puuttumisesta huolimatta Pirkon kokemuksessa armon käsite jo itsessään muistuttaa kääntymyskertomuksen yhteydestä ripittäytymiseen, syntien tunnustamiseen. Tunnustukseen ja sitä seuraavaan armahdukseen tiivistyy kääntymyksen juoni. Pirkon ja Kirstin armoleikki toistaa samaa ideaa ja muistuttaa samalla tunnustamisen etuoikeutetusta aiheesta, seksuaalisuudesta, jota tunnetuimmin Michel Foucault on korostanut kirjoittaessaan tunnustamisen ja seksuaalisuutta koskevan totuuden yhteydestä.

Seksuaalisuuden historian Tiedontahto-osassa (1998) tunnustamisen yhteys totuuteen yksilöstä erityisesti nykymaailmassa jää osin hämäräksi (vrt. Elden 2005, 36–40). Teoksen myöhemmissä osissa kristillinen rippi jää sivuun, kun Foucault siirtyi tarkastelemaan antiikin kreikkalaisten ja edelleen roomalaisten itsestä huolehtimisen ja itsen tuntemisen käytäntöjä. Lyhyemmässä minätekniologiaa käsittelevässä essees-

sään Foucault (1988) kirjoittaa kristillisen tunnustus- ja askeesikäytäntöjen kehitymisestä kreikkalaisesta ja myöhemmästä roomalaisesta ja stooalaisesta itsen tuntemisen ja itsestä huolehtimisen käsitteistä. Foucault korostaa eroa kristillisen käytännön ja aikaisempien samankaltaisten itsen tarkkailun käytäntöjen välillä. Kreikkalaisessa ja roomalaisessa käytännössä itsen tunteminen oli välttämätöntä, jotta itsestä voi huolehtia – oli tiedettävä, mistä pidettiin huolta. Itsestä huolehtiminen oli hyvää itsessään, mutta se myös edisti yksilön ja yhteisön asiaa. Tarkoituksena ei kuitenkaan ollut itsen hävittäminen itseä koskevien määräysten alle vaan itsen täydellistäminen. Kristinuskon itsen tarkkailussa taas sisäisyyden täydellinen alistaminen ylemmälle auktoriteetille oli tärkeää, ja siihen kuului omien halujen ja himojen hävittäminen – samassa ehkä katosi oma itsekkin. (Mt.)

Augustinuksen *Tunnustuksissa* omien halujen, erityisesti lihallisten halujen, paheksunta on selvää. Augustinuksen kääntymys innoittuu Roomalaiskirjeiden sanoista: ”Ei mässäyksissä ja juomingeissa, ei haureudessa ja irstaudessa, ei riidassa ja kateudessa, vaan pukekaa päällenne Herra Jeesus Kristus älkääkä niin pitkö lihasnanne huolta, että himot heräävät” (Room. 13: 13–14). Kääntymys on korostuneesti himon kieltämiseen perustuva, eikä Augustinuksen taistelu lopu siihenkään, kun hän on tehnyt kääntymyksen: *Tunnustusten* loppuosassa vanha taistelu jatkuu. Juuri yksityisten, ruumiillisten, Jumalaan liittymättömien nautintojen olemassaolo on pahasta. Kyse ei ole vain seksuaalisuuteen liittyvistä himoista vaan kaikista aistien kiusauksista: edes katsomisesta tai haistamisesta ei saisi liikaa nauttia. Seksuaalisuus on kuitenkin paheista ovelin, se hyökkää piinaamaan Augustinusta öisin. Seuraavassa Augustinus tunnustaa heikkoutensa Jumalalle:

Olet myös vaatinut pidättäytymistä lihallisesta yhteydestä. Avioliiton tosin olet sallinut, vaikka muistutat olevan jotain parempaakin. Ja koska olet sen minulle sallinut, minä menin siihen, ennen kuin vielä olin tullut sinun sakramenttisi hoitajaksi. Mutta yhä vielä elävät muistissani (– –) sellaisten asioiden kuvat, jotka tottumukseni sinne painoi. Jos ne heräävät sielussani silloin, kun olen valveilla, niiltä puuttuu voimaa, mutta jos ne tulevat nukkuessani, ne eivät ainoastaan saa minua niistä nauttimaan, vaan jopa antamaan niihin melkein suostumukseni. Ja niin voimakas sielullinen ja ruumiillinen vaikutus saattaa noilla kuvilla olla, että nukkuessani valhekuvat saavat minut suostutelluksi sellaiseen, mihin tosikuvat valvoessani eivät pysty. Herrani ja Jumalani, olenko minä silloin enää minä? Onko tosiaan niin suuri ero minun ja minun välilläni jo siinä tuokiassa, jona vaivun uneen ja jona unesta herään! Mihin jää silloin järkeni, joka valveilla ollessani asettuu vastustamaan sellaisia houkutuksia? Valveilla ollessani pysyn järkkymättömänä todellisuudenkin houkutusissa. Lakkaako sen vaikutus silmäin sulkeutuessa? Käykö se levolle yhdessä ruumiin aistimien kanssa? (– –) On kuitenkin eroa minun ja minun välilläni, niin että kun havahdun, minun omatuntoni, niin pian kuin havahdun, rauhoittuu, ja minä huomaan juuri mainitsemani eron perusteella, että minä en ole sitä tehnyt, jos kohta huomaankin, että minussa on jotakin sellaista tapahtunut. (Augustinus 2003, 372.)

Edellinen on esimerkki ensinnäkin Augustinuksen *Tunnustusten* ripin elementistä – tässä Jumalalle kerrotaan konkreettisesti itseä piinaava synnillinen asia. Saision rinnalla Augustinusta lukiessa huomaa, että hänen tunnustamansa kiusaukset ovat sellaisia, jotka eivät sovi avioliiton seksuaalisuuteen, ja siksi niihin piirtyy jopa *queer*-vivahte, ajatellen *queeriä* siinä laajassa mielessä, että se kattaa kaiken seksuaalisuuden, joka ei sovi lisääntymiseen tähtäävään seksuaalisuuteen (vrt. Rosenberg 2002, 12).⁶³ Vastaavalla tavalla kuin Augustinus jakaa itsensä erillisiin yö- ja päiväminuuksiin lihankiusauksia kauhistellessaan, Pirkko tulee *Punaisessa erokirjassa* jakamaan itsensä elämänsä yöhön ja päivään. ”Yöllä” hän elää lesboyhteisön elämää, johon kuuluvat aistien nautinnot, ”päivällä” hän katsoo vaiti perheensä kanssa televisiota. Jakautumisen tunne vaivaa silloin Pirkkoakin, mutta ero Augustinukseen on selvä; ero oikean ja väärän minuuden välillä ei ole yhtä kristallinkirkas kuin Augustinuksella.⁶⁴

Augustinus-yhteydet valaisevat jonkin verran Pirkon ja Kirstin leikin eroottisia konnotaatioita. Huomattavasti selkeämmin ne näkyvät, kun vertaa armoleikkiä nuoren Simonen kokemuksiin Beauvoirin *Perhetytön muistelmissa*. Siinä Simonen muuttuminen kiltiksi tytöksi on seurausta uskonnollisesta heräämisestä, mm. tutustumisesta ”ripittäytymisen ihanuuteen”. Pappi kehuu Simonea hänen ”kauniista sielustaan”, mikä saa Simonen innostumaan kiltteydestä. Hän alkaa keksiä kaikenlaisia itsekiidutuksen menetelmiä puhdistakseen sieluaan entisestään. (Beauvoir 1987, 34–35.) Myöhemmin Beauvoir kuvaa, miten hän siskonsa kanssa leikki marttyyrileikkejä, joissa vuorotellen jompikumpi tytöistä oli kiduttajana (mt., 67–68). Beauvoir kirjoittaa avoimesti leikin lipsahtamisesta kielletyn puolelle: ”Eräät kuvitelmani eivät sietäneet päivänvaloa; ne palautin mieleen vain salaa” (Beauvoir 1987, 68). Esimerkkinä Beauvoir mainitsee Simonen sadomasokistisen näyn alistumisesta puolialastomana itämaisen tyrannin astinlaudaksi (mts.). Kuvitellessaan itsensä ”hallitsijan ja herran eteen polvistuneena” hän sai nautintoa päästessään anomaan anteeksiantoa ja saadesaan synninpäästön (mt., 69). Eroottisen nautinnon, uskonnollisen hurmoksen ja äiti-symbioosin yhteys kirjoitetaan myös esille: ”Liha” välähti Simonen tietoisuuteen vain silloin tällöin, äidin sylin pehmeudessa, rintojen vaossa, ”voimistelutunnilla viihtäneissä nautinnoissa” (mts.).

Simone de Beauvoirin nuoren minän fantasioissa eletty alistuminen miehen edessä ja uhriksi asettuminen ei sopinut Simonen yleiseen ajatustapaan: hänhän näki itsensä Jumalan edessä ”tulevana mestariteoksena” (Beauvoir 1987, 67). Silti uskonto,

63 Tiina Rosenberg tutkii kirjassaan *Queerfeministisk agenda* (2002) perinpohjaisesti queer-käsitettä ja ennen muuta liittää sen ei-heteroseksuaalisiin identiteetteihin ja käytäntöihin. Käsitettä käytetään silloin tällöin myös epänormatiivisista heteroseksuaalisista käytännöistä, mutta heteroiden päästäminen mukaan termin alle on aiheuttanut vastustusta (mt., 51–52).

64 Augustinus kirjoittaa abstraktimmin valon ja pimeyden ja yön ja päivän vastakkaisuudesta teoksensa loppuosassa 13. kirjassa, erit. leipätekstiin sattuvasti kohdassa, jossa puhutaan ”pyhiinvaellusmatkasta”, jolla saa ”pantin, että jo olemme valkeus”, ”olemme tulleet valon lapsiksi, päivän lapsiksi, emme ole enää yön emmekä pimeyden lapsia” (Augustinus 2003, 509).

historia ja mytologia tuntuivat ”ehdottavan minulle toisenlaista roolia” eli uhrin roolia (mts.). ”Valtaosa todellisista tai tarujen sankarittarista” – Beauvoir mainitsee mm. Pirkkoakin houkuttavan Jeanne d’Arcin – ”saavuttivat tässä ja toisessa maailmassa kunniaa ja onnea vain miesten aiheuttamien tuskallisten koettelemusten kautta”, toteaa Beauvoir (mts.). Simone ei halua olla kärsijä vaan toimija, tekijä. Saision trilogiassa aktiivinen toimijuus tulee yhä polttavammaksi tarpeeksi *Vastavalossa*, ja samalla vahvistuu Jumalan hahmon maskuliinisuus – Jeesus hameineen jää taustalle.

5.2.1 Rituaalien ja oman äänen ristiriita

Pienimmässä yhteisessä jaettavassa Pirkon omasta tahdosta kertoo hänen suhtautumisansa rukoukseen. Armon käsitteen ohella rukoileminen on taito, joka on Pirkolle alun perin vieras. Uskonnollisten rituaalien omaksumista pidetään kääntymyksen teoriassa tärkeänä vaiheena uskoon sitoutumisessa. Rituaalit ja yhteinen kieli vahvistavat uskovien yhteisöä, kun kääntynyt menee konkreettiseksi osaksi yhteisöä ottamalla uskon ruumiiseensa rituaalisten toimien ja kielen kautta. (Rambo 1993, 137–139.) Pirkon on paitsi ymmärrettävä rukouksen merkitys sanana, myös osattava toteuttaa se rituaalina. Leikkikoulun tädit selittävät Pirkolle, että Jeesukselle voi puhua ääneen ja että ”Jeesukselle puhuttua puhetta kutsutaan rukoukseksi” (PYJ, 191). Kun äiti opettaa Pirkolle *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* rukouksen, hän pyytää Pirkkoa polvistumaan. Kertoja lisää sulkeissa: ”Se on äidin ehdotus: leikkikoulussa rukoilemme istualtamme” (PYJ, 191). Vaikka äiti polvistumisen ja silmien sulkemisen kautta tekee rukouksesta mitä selvimmin erityisen rituaalin, sen merkitystä leikkaa se, että kiireissään äiti ei selitä rukouksen merkitystä. ”Levolle laske luojani armias ole suojani jos sialtain en nousisi taivaaseen ota tykösi” (PYJ, 191), sopottaa äiti nopeasti. Pirkko jää ymmälleen: ”En ymmärtänyt rukouksesta mitään, en luojaa, en armiasta enkä sikaa, jonka päältä nousta, mutta en kehtaa kysyä,⁶⁵ koska huomaa, että äitiä nolottaa” (PYJ, 192). Sitten alkaa Pirkkoakin nolottaa, eikä hän enää pyydä äitiä opettamaan hänelle rukouksia.

Pirkko oppii rukoilemaan omalla tavallaan. Tarhan tädit opettavat, että vaikka rukoilija voi puhua Jeesukselle ääneen, niin Jeesus vastaa rukoilijalle, mutta ”ei ääneen” (PYJ, 191). Siksi Pirkko tekee omia päätelmiään kommunikoinnista Jeesukselle: jos Jeesus ei vastaa ääneen, ei hänenkään tarvitse vastata. Pirkko jakautuu uskonharjoituksessaankin kahtia. Toinen minä toistaa kiltisti sen mitä on käsketty: ”merkityksettömät sanat Siunaa Jeesus ruokamme aamen ja Kiitos Jeesus ruuasta aamen” (PYJ, 195) ja toinen minä puhuu ”uudelle ystävälle merkityksellisiä tai merkityksettä

65 Simone de Beauvoir kuvaa nuoren minänsä innokasta uskonharjoitusta, hän mm. menee osaksi kristillistä lastenryhmää ”Kristuksen kärsimyksen enkelit”. Ennen kuin Simone pääsee ripiltä, pitää hänen mietiskellä Jeesuksen osaa ja käskettynä Simone sitä pohtii, vaikka ”en ymmärtänyt oikein hyvin, miksi farisealaiset, joiden nimi muistutti niin hämmäntävästi pariisilaisia, kävivät Jeesuksen kimppuun, mutta otin osaa hänen kärsimyksiinsä” (Beauvoir 1987, 35).

asioita” (mts.), kuten: ”Ei tule uni. Aamen. Pitäisi käydä pissalla aamen.” (Mts.). Mutta Pirkko rukoilee myös merkityksellisempiä asioita, kuten kysymyksiä siitä, mitä tapahtuu, kun aika loppuu.⁶⁶

Saision trilogian asenteeseen rinnastuvat Maksim Gorkin *Lapsuuteni-* ja *Maailmalla* -teosten kuvaukset pikkupoika Alekseihin huomioista isoisän ja isoäidin uskon eroista. ”Jo hyvin varhain käsitin, että vaarilla oli oma jumalansa ja mummolle oman- sa”, selittää aikuinen kertoja (Gorki 1979, 91). Ero havainnollistuu heidän tavoissaan rukoilla: isoisä toistaa aina rukouksensa täysin samalla tavalla, kun taas isoäiti juttelee hellämielisesti ”jumalanäidilleen”.⁶⁷ Isoäidin jumala on korostetusti feminiininen, isoisän taas rankaiseva isä. Alekseista tuntuu, että vaari korostaa ”aina ja ennen muuta julmuutta”, ”ihmiset ovat tehneet syntiä – heidät on kerran hukutettu, mutta he ovat tehneet lisää syntiä – heidät on poltettu ja heidän kaupunkinsa hävitetty; jumala on rangaissut ihmisiä nälällä ja rutolla, ja aina hän on miekkana maan päällä, syntisten piiskana. – Jokaista, joka rikkoo tottelemattomuudessaan jumalan lakia, rangaistaan surulla ja perikadolla, hän [isoi- sä] vakuutti.” (Mt., 97.)

Jos Pirkolle omasta tahdosta ja erityisesti omasta äänestä luopuminen on vaikeaa, Augustinukselle tämä ei ole ongelma, vaikka hän kääntymykseen päästäkseen nojaa vahvasti omaan yksilölliseen harkintaansa. Augustinus etsii vastausta elämän merkitykseen ensin yleisesti filosofiasta, sitten astrologiasta, mutta kääntyy vähitellen manikeolaisuuteen. Sitten hän lähestyy uusplatonismin kautta kristinuskoa. Augustinuksen kääntymys on ainakin pinnalta ensisijaisesti aktiivista tiedon etsintää, joka on määritelty intellektuaaliseksi kääntymykseksi (Rambo 1993, 14–16). Mutta kääntymykseen sitoutumiseksi tarvitaan usein vielä todella ravistava kokemus, jonka

66 Vastaavanlaisia lapsellisia rukouksia kuin Pirkkokin kuvaa Augustinus nuorena poikana rukoileensa. ”Ja vaikka minä olin pieni, ei ollut pieni hartauteni rukoillessani Sinulta, ettei minua koulussa piestäisi. Ja kun Sinä – vastoin minun ymmärtämätöntä rukoustani – et kuullut minua, nauroivat iäk- käämmät ihmiset (– –) selkäsaunoilleni, minun silloiselle suurelle ja raskaalle kärsimykselleni.” (Mt., 45–46.)

Augustinuksen rukousten kaltaisesti Gorkin *Lapsuus*-teoksessa Aleksei kertoo Jumalalle osastaan ai- naisten piiskausten uhrina. Hän sepittää rukouksenkaltaisen runon: ”En kerjureista pidä / enkä vaarista- ni. / Miten olla, enpä tiedä, / anteeks jumalani. / Vaari etsii syytä aina / hakatakseen minut lauaintaina.” (Gorki 1979, 155). Trilogian keskimmaisessa osassa, *Maailmalla*, Gorki kuvaa Alekseihin rukousta, jossa tämä valittaa kärsimystään kovan isäntäperheensä kourissa, jotka entiseen tapaan keskittyvät nuoren pojan hakkaamiseen (Gorki 1980, 79). Saision trilogiassa ei enää lapsia piestä, mutta lapsen tuttavallinen suhde Jumalaan ei katoa.

67 Kertoja ei mitenkään kommentoi tässä yhteydessä mummon omistautumista juuri jumalanäidille. Asiaan palataan *Maailmalla*-teoksessa, jossa Aleksei alkaa kysellä mummoltaan jumalanäiti-sanasta. On- kohan tämä äiti Jumalankin äiti? Alekseihin mummo hämmentyy ja menee sekaisin omassa ajattelussaan, mistä seurauksena myös Aleksei hämmentyy ja toivoo voivansa peruuttaa koko sanansa.

Kohtaus muistuttaa toisaalta Pirkon kiistaa isänsä kanssa marxilaisuudesta ja Jumalasta, jossa Pirkko oppia saaneen varmuudella voittaa vähemmän sivistyneen isänsä. Samalla kohtaus tuo mieleen kuvauk- sen Pirkon rukoilusta äitinsä kanssa, jossa hämmennyksen, tarkemmin sanottuna häpeän, tunteet siirty- vät äidiltä lapselle.

prototyyppinen ilmaus on Saulin kokemuksen kaltainen mystinen kokemus (Rambo 1993, xii). Näin Augustinuksellakin: hänelle ei riitä, että hän on rationaalisella tasolla hyväksynyt *Raamatun* uskonsa perusteokseksi. Todelliseen kriisiin itsensä kanssa hän joutuu silloin, kun on aivan lopullisen kääntymyksen kynnyksellä. Augustinus kuvaa tuota aikaa sairauden ajaksi, jolloin hän ”vääntelee kahleissaan” (Augustinus 2003, 279) ja kaipaa lopullista ”sovintoa” Jumalan kanssa (mt., 272).

Tämän jälkeen tapahtuu varsinainen kääntymys, jossa mystinen ääni käskää Augustinusta lukemaan *Apostolien kirjeistä* lopulliseen kääntymykseen vievät sanat. Kääntymyksen tapahduttua Augustinuksen teksti matkaa tasaisemmalla tempolla kohti lopullista määränpäättä, elämää kristittynä. Kääntymykseen sitoutuminen näkyy *Tunnustuksissa* siinä, että Augustinus teoksensa loppuosassa esittelee pitkään käsitystään kristinuskon tärkeistä kysymyksistä ja tavoista toteuttaa uskoa. Teoksen lopusta muodostuu kääntymyksen kontekstissa uskontunnustus, jolla pyritään antamaan malli tuleville kääntyjille ja samalla esitetään Augustinuksen muuttuneen mielen elämänohjeita.

Pirkon auktoriteettikapina ei ota asettuaakseen. *Vastavalossa* kriittisyys muuttuu avoimeksi kapinaksi, jonka takana Pirkko samalla yhäkin tuntee uskon ainoaksi ratkaisuksi identiteettiongelmaansa. Sitä Pirkko ei ota huomioon, ettei uskoontulo tavallisesti ole vain oman itsen palvelua, ainakaan niin, että oma määräysvalta voitaisiin yhtä aikaa pitää itsellä. Rambon mukaan ”konversio voidaan nähdä henkilökohtaisena [kokemuksena], mutta ei individualistisena” (1993, 10). Välin Pirkko on halukas heittämään oman erityisyytensä osaksi yhteisöllistä olemista, mutta hänen sisimmässään on myös toinen puoli; *psychomachian* sielunkonfliktin malli nousee esille Pirkon minuuden eri puolien taistelussa.

5.2.2 Uskonnollisesta heräämisestä kohti seksuaalista heräämistä

Uskonnollinen retoriikka alkaa *Vastavalossa* heti alusta. Luvussa ”temppelin aamu” viitataan ironisesti itämaan tietäjiin: ”Idästä tulevat myöhästyvät aina, sillä kukaan niistä, jotka päättävät asioista, ei ole muistanut ajatella tietä” (VV, 9). Vertauksen mahtipontisuus vedetään arkipäivän referentiaalisuuteen, kun selitetään kyse olevan Pirkon menosta oppikouluun aamuisin Kulosaaren siltaa myöten. Kohta jo muistutetaan kääntymyksen vaikeudesta, ahtaasta portista, josta jokainen ei pääse kulkemaan; jälleen kyse on oppikoulusta ja sinne pääsyn vaikeudesta ja konkreettisesta sisään pääsystä temppelin ovista: Pirkko on myöhästynyt ja ovet on lukittu aamunavauksen ajaksi. Luvussa ”Joka kolmas” jälleen viitataan ahtaaseen porttiin: ”temppelin portit [oppikoulun] ovat avautuneet vain joka kolmannelle halukkaalle” (VV, 30). Portin tiukka vartiointi kuvastaa ajan tilannetta: oppikouluun ei mennyt kuka tahansa vaan oppilaat valikoituivat, ja usein myös niin, että köyhemmät joutuivat koulun sijasta töihin. *Elämänmenon* Marja joutuu jättämään oppikoulun kesken tapeltuaan ensin sinne pääsystä ja on katkera siitä, että muista tulee ylioppilaita, ei hänestä.

Nuoren Pirkon mielestä portin taakse jääminen on traagista kuitenkin siksi, että hän joutuu nyt lasin takaa avuttomana katsomaan, miten hänen rakas ystävänsä pyörtyy aamunavauksessa. Ystävän pyörtymisen aiheuttama tunnekuuhu Pirkossa on kuvattu niin hyperbolisesti, että jo romaanin alusta asti on selvää, ettei Pirkon puolelta tyttöjen ystävyys ole täysin pelkkää ystävyyttä. *Vastavalossa* uskonnollinen etsintä alkaa yhä selvemmin toimia sumuverhona toisenlaiselle heräämiselle, seksuaaliselle heräämiselle, jota Pirkko ei haluaisi tapahtuvan.

Vastavalossa Pirkko on joutunut kriisiin: Jumala ei enää tunnu vastaavan hänen rukouksiinsa. *Vastavalon* alkupuolella Pirkko yrittää jutustella Jumalalle entiseen tapaan. Mutta Jumala pysyy vaiti. Pirkkoa kiukuttaa. Vaikenevaan Jumalaan pettyneen Pirkon suusta alkaa eräänä iltayönä kuin itsestään pursua rivouksia rukouksen keskelle: ”Haista paska, Jumala” (VV, 66). Skeptikoksi määritelty Pirkko uhmaa taas uskonnollisia väitteitä. Jälleen hän saa yllättyä: Jumala tuntuu havahtuvan Pirkon kirouksiin.

Jumalan kuuntelee, tarkasti,

ja vaikka en voi nähdä Hänen kasvojaan, näen Hänen silmänsä.

Ne katsovat suoraan lakanoideni syvyyksiin, enkä voi saada sanottua sanomattomaksi.
Ja

suustani, vaikka en ole ääneen rukoillutkaan, purkautuu paljon pahempaakin: Haista vittu! Perkele! Ole mikä olet! Saatanan perkeleen vittu!

Ristityt käteni tempautuvat toisistaan, sormet harovat ilmaa, yrittävät tavoittaa keskenjäänyttä rukousta: Anteeksi... ja kaikki velkamme, niin kuin mekin...
Olen hiestä märkä, ja minulle tuntematon voima työntää rukoukseen yhä uusia rivouksia.

En uskalla nukahtaa uudestaan.

En tiedä, mihin käteni panisin, sillä nyt

Jumala kuuntelee minua kiinnostuneena, pitkästä aikaa. (VV, 66–67.)

Luku on nimeltään ”Jaakobinpaini”. Luvun nimen kautta vertauskuvaksi Pirkon hahmolle tulee Jaakob, jolle Jumalan kerrotaan valistaneen kasvonsa (Moos. 32: 22–32), kun taas Pirkko ajattelee nähneensä Jumalan ilmeen ja silmät, vaikka ”Hän ei ole minulle kasvojaan valistanutkaan” (VV, 69). Ilmeen laatua ei kerrota, mutta se tuntuu olleen pelottava. Ei ihme, sillä Mooseksen kirjassa jumalanpilkkajaalle määrätään kivitystuomio (Moos. 3, 24: 14–16; rangaistuksista myös esim. 3 Moos. 26), ja kuten Pirkkokin myöntää tietävänsä, etenkin naiset ovat saaneet kärsiä miestenkin puolesta.

Ei

Hän ole lempeä jumala, vaan rivouksia, rikkomuksia ja anteeksiantamattomia erehdyksiä vaaniva.

Israelilaisia, jotka sentään olivat Hänen omaa kansaansa, hän upotti mereen, tulviin ja rankkasateisiin, antoi heitä mooabilaisten ja muiden raakalaisten silvottaviksi, avasi maankuoren ja pudotti kuiluun tyttäriä, miniöitä ja anoppeja vain siksi, että isä tai appi oli erehdyksessä sanonut väärän sanan. (VV, 67–68.)

Kertoja kirjaa esiin Pirkon tietoisuuden Jumalan raakuudesta. Jumala esitetään aivan toisenlaisena kuin *Pienimmän yhteisen jaettavan* kapinallisille armollinen Jeesus. Pirkolla on vaikeuksia saada Jumala kuuntelemaan itseään, mutta Mooseksen kirjoissa Jumala suostuu keskustelemaan ihmisen kanssa, kunhan ihminen vain kiipeää vuorelle kuuntelemaan ja ottaa vastaan lain taulut (2 Moos. 24–31). Ajatus uskonnollisesta elämästä tarkasti lakien määräämänä voi kuulostaa lohduttavalta, kun elämänsuunta on hukassa. Hintana on valinnanvapaus, *Pienimmän yhteisen jaettavan* valossa myös oikeus itse pohtia oikeaa tietoa, totuutta.

Vastavallossa Pirkon Jumala muistuttaa Gorkin isoisältäkin tuttua ankaraa Jumalaa. Jumalan kaikkinäkevyyys korostuu ja samalla tarkkailun aspekti. Kiroamisen lisäksi Pirkkoa kauhistuttavat hänen mieleensä piirtyvät kuvat, jotka yhtäkkiä katseensa Pirkkoon kääntävä Jumala tietenkin näkee. ”Tuntematon voima” työntää Pirkon ja Jumalan silmien eteen ”ammolleen revähtäneitä häpyhuulia, jättiläismäisiä ulosteaksoja, vihreähäntäisiä, laimeasti savuavia perkeleitä” (VV, 68). Kuvat ovat Pirkon mielestä niin hirveitä, ettei ”yksikään israelilainen olisi edes uneksinnut haistatella Jumalalle tai pakottaa Jumalaa katsomaan niitä hirvittäviä, lemuavia kuvia, joita silmiini nousee heti, kun olen luomeni ummistanut” (mts.).

Kuussa on mukana seksuaalista kuvastoa, vaikka se sekoittuu muuhun ”rumaan” kuvastoon, ulosteisiin, piruihin. Kuvien seksuaalista kiellettyä sisältöä vahvistaa se, että Pirkko yrittää pelastua Jumalan rangaistukselta lupaamalla Jumalalle, että ”mikäli käteni ovat rukouksen aikana eripuolilla sydäntä, ei Jumalan tarvitse ottaa todesta sitä, mitä rukouksessa tulen sanoneeksi” (VV, 63). Tämän takia Pirkko nukkuu monet vuodet ”hankalassa asennossa, toinen käsi tyynyllä ja toinen selän taakse väkisin koukistettuna, niin että hän ennen viidettätoista ikävuottaan on kärsivä jatkuvista yläselän kivuista” (VV, 63). Kuvatunkaltaiseen ääriasentoon ei kai tarvitsisi vääntäytyä, että kädet olisivat eri puolilla sydäntä. Sen sijaan yhdistettynä näkyjen kuvastoon Pirkon hankala nukkuma-asento tuo mieleen muun synnin kuin vain Jumalan riepaukseen, nimittäin itsetyydytyksen. Foucault on kuvannut, miten yksi seksuaalisuuden kontrolloinnin peruskivistä oli lasten masturbaation estäminen, jota tuettiin mm. väitteillä masturbaation aiheuttamasta elinvoiman menetyksestä. Vanhempia ja kasvattajia kehoitettiin jatkuvasti epäilemään ja valvomaan lastensa käytöstä, ettei mitään kamaluuksia tapahtuisi. (Foucault 1998, 36, 77, 81, 125–126.)

Yöllä väkisin Pirkon silmille rävähtävät siveettömät kuvat muistuttavat Augustinuksen yöllisistä kiusauksista, joita hän ei parhaalla tahdollakaan pysty hallitsemaan. Pirkollakin kuvat pysyvät vain yön houreina, tässä vaiheessa. Saision ja Gorkin muistutukset Jumalan säälimättömyydestä ja kauheista rangaistuksista kiinnittävät huomiota vielä siihen aspektiin Augustinuksella, että hänen kuvauksessaan Jumala on jatkuvasti hyvä ja armollinen, vaikka samalla Augustinus tuntee raskaana Jumalan hänelle langettaman kieltämyksen taakan. Augustinus ei kapinoi kertomuksessaan, sillä hänen kertomuksessaan näkökulma on jatkuvasti kääntyneellä minällä, joka on täysin alistunut Jumalan tahdolle. Siksi rangaistusten pelon ei häntä tarvitsekaan vai-
vata.

Pirkolle sen sijaan Jumalan kohtaaminen on šokki. Jeesus houkutteli häntä monellakin tavalla, mutta miten voi houkutella kapinallisuutta ihailevaa Pirkkoa julma ja kostonhimoinen Jumala? Jumalsuhteen kriisi kuvastaa myös Pirkon identiteettikriisiä: jaakobinpaini tarkoittaa yleiskielessä ”voimakasta sisäistä taistelua” (NS: ’jaakopinpaini’). Identiteettiongelmien takana on kyse omalta tuntuvalta identiteetiltä ja lakien ja määräysten muokkaaman identiteetin ristiriidasta, josta kohtaauksessa ei suoraan puhuta, mutta vihjataan sen kautta, että Mooseksen kirjat ovat täynnä moraalisia määräyksiä. Pirkon mielessä alkaa orastaa kristinuskoon liittyvä ongelma: miten poikkeusyksilöitä ihaileva henkilö voi kääntyä kristinuskoon, joka on lakiin perustuva uskonto? Miten vaikeaa se onkaan silloin, jos henkilöllä on mieltymyksiä, jotka erikseen kielletään lakikirjoissa?

Kontrolloimattomista kirouksistaan huolimatta Pirkko tuntee, ettei hän voi lopettaa rukoilemistaan, ”vaikka kukaan ei minua kuulekaan ja hätäntyneet sanani putoavat mustaan avaruuteen” (VV, 69). Jumala jää hänen mieleensä, vaikka samalla Pirkko kapinoi. Häntä ärsyttää koulutoveri Kristiina, joka on vakuuttanut nähneensä Jumalan herätyskokouksessa. Kristiina ei kuitenkaan osaa kertoa, miltä Jumala näytti. Myöhemmin Pirkko tenttaa Kristiinalta *Raamatun* kirjoitusten todenperäisyyttä; osaavatko aasit muka puhua? Eivät osaa, vastaa Kristiina, kunnes Pirkko osoittaa *Raamatusta* kohdan Bileamin aasista, jonka Jumala pani puhumaan (4 Moos. 22: 24–34). Kristiina korjaa vilauksessa mielipidettään: ”Ennen aasit osas puhua, en mä o tiennykkään” (VV, 159). Pirkko puree hammasta: ”Vihaan Jumalaa, joka lymyilee hämäräperäisten kirjoitustensa sokkeloissa, ja vihaan hänen lakeijoitaan, jotka eivät tunnista edes hämää” (mts.). *Vastavallossakin* Pirkko pannaan kohtaamaan sama rationaalisen tiedon ja empiirisen tiedon ongelma, jonka kanssa hän painiskeli pikkutyttönä. Nyt hän pystyy tarkastelemaan asioita vielä entistä kriittisemmin, kun hän oppikoululaisen tiedollisin ase-in analysoi *Raamatun* kertomuksia. Pirkko näkee uskonnollisten tekstien historiallisiksi väitettyjen tietojen sekoittuvan allegoriisiin ja fiktiivisiin osiin.

Mutta ainoastaan kristinuskon ei ole Pirkon testauksessa, hän tarkastelee kriittisesti myös tulevaa ”uskoa”, marxilaisuutta, penäämällä isältään perusteluja marxismin nostamiselle yli kristillisen maailmankatsomuksen. Isänsä kanssa käymänsä kiistan

jälkeen hän vakuuttaa, että vihaa ”Kalifia (ruotsinopettaja), isää, Marxia ja Jumalaa, tässä järjestyksessä” (VV, 164). Jumala on vihalistalla sentään vasta viimeisenä, mutta listan patriarkaaliset isähahmot vahvistavat ajatusta *Vastavalon* Jumalasta miehisen mallin mukaisena hahmona.

Vastavalon lopussa Pirkko palaa jumalsuhteensa pohdintaan. Vaikka hänen kokemuksensa Jumalan kohtaamisesta oli ahdistava, hän yhä toivoo Jumalta konkreettista merkkiä tämän olemassaolosta: ”Jumala ei suostu näyttäytymään minulle, hartaista rukouksistani huolimatta, vaikka esiintyy, kuulemma, pienimmästäkin pyynnöstä kokonaisille valtakunnansalillisille ja Saalem-seurakunnille” (VV, 157). Tässä vaiheessa Pirkko kohtaa käännättäjän, uskonnolliseen herätysliikkeeseen kuuluvan Maran. Pirkko on oivallista riistaa käännättäjälle, koska hänen hämäännöksensä elämän ja itsensä edessä on suuri.

Parittomuus-luku, jossa Pirkko havaitsee oman osansa sopimattomaksi perinteiseen heteroelämän kertomukseen, edeltää Maran kohtaamista. Havaittuaan parittomuutensa Pirkko haluaa jonkin merkityksen elämälleen. Kaikki Parittomuus-luvussa esitetty viittaa siihen, että Pirkon pitäisi havaita heräävän seksuaalisuutensa laatu, mutta helpommalta hänestä tuntuu tässä vaiheessa uskonnon tarjoama konventionaalinen vastaus. Toisin kuin homoseksuaalisuudesta, uskonnosta voi 1960-luvulla kuulla monestakin lähteestä, koulutoverit puhuvat siitä ja kirjat, joita Pirkko lukee. Samaan aikaan skeptikko Pirkossa epäroi: onko hänen elämälleen merkitystä lainkaan – onko olemassa valmista tarinaa hänen elämälleen (VV, 206)?

Pirkon lukemista romaaneista erityisesti Kazantzakisin romaanissa *Pyhä köyhyys* (1961) Jumalan julmuus ja arvaamattomuus korostuu. Oikeaa tietä pelastukseen etsivä Fransiskus joutuu konkreettisesti kiipeämään vuorille Jumalaansa etsiessään, välin viimeisillä voimillaan. Kazantzakisin kirjassa kääntymys on komplisoitunut, verrattuna esimerkiksi Augustinukseen. Vaikka rikkaasta miehestä köyhäksi kerjäläismuniksi muuttuva Fransiskus tekee kaikkensa noudattaakseen Jumalan tahtoa, hän ei läheskään aina löydä Jumalaansa vuorelta, jonne hän kiipeää ja hän joutuu aina yhä kovempien vaatimusten eteen. Fransiskuksen väärät vuoret antavat myös vihjeen siitä, mikä on Saision kuvaamassa kääntymystarinassa oleellista: harhailu oman merkityksen etsinnässä, turhat ja kerrassaan väärät yritykset ja ehkäpä myös loputon oikean merkityksen etsimisen työ. Kertoja kuvaa Pirkonkin tämän jollakin tasolla havaitsevan: ”Kazantzakisiaan jäljitellen hän on haastanut Jumalan kaksintaisteluun: näytä Sinä minulle vuori, niin minä kiipeän sen huipulle. // Ja Jumala nauraa, verisellä suullaan, vastaa monimielisesti niin kuin aina: Kiipeä sinä vuorelle, niin minä näytän tien.” (VV, 208.) Mutta tehtävä vaikuttaa toivottomalta:

Vuoria on tuhansia, turhia melkein kaikki, ja kaikki ne ovat arvaamattomia.

Ja kaikki ne hänen on kiivettävä löytääkseen sen ainoan, joka on oikea.

Jumala tietää sen, ja siksi Hänen suunsa onkin naurava ja verinen. (VV, 208.)

Voi kysyä, onko elämässä merkitys, jonka voi löytää? Entä voiko sitä löytää Jumalan avulla ja kristinuskon avulla, jonka historia on täynnä vihaa, sortoa ja kärsimystä? Larssonin *Viettelijä* kysyy samaa, kun Perkele näyttää Jeesukselle kristinuskon tulevaisuuden ristiretkineen, vallan ja rikkauksien kasautumisineen (Larsson 1993, 187–189).

Se, mikä Pirkkoa kannustaa kääntymään, on armo, joka ihastutti häntä jo pikkulapsena. Armo on ylimaallinen tunne, jonka tavoittamiseksi on oltava valmis uhrauksiin. Pirkon ja hänen ihailemiensa kirjailijoiden Jumala ei anna armoa helpolla. Hän kurittaa uskovaa ja antaa armon kuin oikusta. Vasta kun armoa rukoillut luopuu toivosta, ”Jumala vihdoin avaa nyrkkinsä ja heittää armonsa kuin saavillisen vettä hämmästyneen rukoilijan niskaan” (VV, 213). Ja ihminen ”riisuu entisen elämänsä päältä kuin likaisen vaatteen, muuttuu toiseksi” (mts.).⁶⁸ Tällainen armon kuvas korostaa kääntymyskertomusta Peter Brooksian hahmotteleman nautinnollisen kertomuksen perustyyppinä: siinä kertomuksen keskiosa on usein pitkä, monipolvinen ja väärin valintojen ja takaisin palaamisten kuvioima. Kun erehdyksiä on tarpeeksi, kertomus etenee vihdoin kliimaksiinsa, kääntymykseen, joka maistuu sitä makeammalta, mitä pidempää tietä sinne on edetty. Pirkon armokäsityksessä näkyy hänen taipumuksensa viehättyä dramaattisista juonista, joita hänen ihailemansa kirjailijat tarjoavat.

Herätyskokous voisi olla sitä, mitä Pirkko kaipaa. Uskonnollinen liike, jonka kookseen Pirkko menee, korostaa äkillistä kääntymystä ja liikutuksia. Ikävä kyllä Pirkolle paljastuu heti hänen saavuttuaan herätyskokouksen tiloihin, ettei sieltä löydy vastausta hänen elämänsä ongelmaan.

Näillä ihmisillä ei ole mitään tekemistä Dostojevskin ja Kazantzakin ja minun Jumalani kanssa.

Täällä kenenkään silmät eivät pala etsimisen tuskasta eivätkä löytämisen riemusta.

Armosta ja kahvikorpusta puhutaan samassa lauseessa, ja samanlaisina arkipäiväisinä murusina ne nielaistaankin. (VV, 212.)

Saman tien Pirkko torjuu havaintonsa ja jatkaa yritystään epätoivoisesti – tässä hän korostaa haluaan muutokseen ja tunnettaan, että hän on elänyt väärän minän vallassa (VV, 213). Hän menee istumaan etupenkkiin, ei lähde pois, koska liike on jollain

68 Katri Kivilaakso on kirjoittanut Saision pseudonyymien yhteydessä näiden intertekstuaalisesta suhteesta Simone Weilin *Painovoima ja armo* -teokseen. Kivilaakso rinnastaa Saision *Kainin tyttären* ja hänen pseudonyymiensä armokuvaston Weilin näkemykseen armosta, joka ei seuraa teoista eikä uskosta, vaan tulee täysin satunnaisesti. Armo kuuluu kaikille, ei vain kristityille. Armo kuuluu myös tottelemattomille. (Kivilaakso 2006, 62–63.)

tavalla vienyt häneltä voimat, kadottanut hänen oman päättäväisyytensä. Hän haluaisi lähteä pois, mutta se ei onnistu: ”En pääse pois, paitsi sulkemalla silmäni ja kirjoittamalla pitkää virkettä mielessäni: Hän oli tullut väärään paikkaan, hän tajusi sen heti tultuaan, mutta ei päässyt pois, sillä pitkä vaellus oli näännyttänyt hänet, ja hengellinen laulu, epäviereinenkin, tuuditti hänet lepoon, yhä syvemmälle, syvemmälle pohjaan, missä meriruohot päämäärättä heiluivat vilpoisien virtojen tanssittamina, kunnes...” (VV, 213.) Kuvaus toistaa muita vajoamisen kuvia, joiden avulla trilogiassa on aikaisemminkin kuvattu hetkiä Pirkon elämässä, jolloin hän saa hetkeksi kosketuksen johonkin syvään minuutensa, jota kuitenkin ei pysty suoranaisesti artikuloimaan. ”Pitkä vaellus” on kuin suora viittaus kääntymyskertomuksen etsinnän arkkityyppiin, jonka kesto on ajaa Pirkon jo luovuttamaan itsensä toisten huomaan.

Pirkko houkutellaan jäämään tuudittavilla lauluilla, ja kohta hän on monien käsien kosketeltavana. Hänen päällään ovat hurmoksellisen joukon kädet, ”hän kuulee yhteisrukouksen nousevan ja laskevan jyrkkäharjaisina aaltoina, joiden alle hän on hukkumaisillaan” (VV, 214). Jalatkaan ”eivät kannaa” (mtp.), kuten eivät lapsuuden olotilaan vajonneella voikaan kantaa. Kertoja kuvaa, miten ”hän haluaisi antautua aallokon vietäväksi”, joka kohtaa ”pauhaa hänen ympärillään yhä holtittomampana” (mtp). Meren ja äidin yhteys on ehkä kliseistynytkin metafora feministisessä psykoanalyttisessä diskurssissa: maternaalinen nesteinen elementti on ympäröinyt Pirkon. Hunsaker Hawkinsin arkkityyppien mukaisesti uskonnollisuus vetoaa Pirkon persoonallisuuden niihin puoliin, jotka pyrkivät käsittelemään eroa äidistä, josta Pirkon uskonnollinen etsintä sai alkunsa.

Yhtäkkiä joku kirkaisee huoneessa: ”Katso, katso, katso... Kristus on täällä!” (VV, 214). Pirkko avaa silmänsä, mutta ensimmäinen mitä hän näkee, on Maran Jameksien sepalus (mt., 215). Näyn ahdistamana ”hän sulkee nopeasti silmänsä” (mtp.). Hän ei ”uskalla” avata niitä silloinkaan, kun häntä kutsutaan katsomaan vierellään olevaa Jeesusta, mutta ”suljettujen luomien sisäpinnalla läikähtää jotakin helmenharmaata, kirkasta” (VV, 215). Rambon mukaan kääntymyksen vahva konventionaalisuus voi vahvistua yhteisöllisen paineen takia: esimerkiksi kääntymyksen todistamiseksi näkyjä vaativissa uskonnollisissa liikkeissä ihmiset todella näkevät näkyjä (1993, 42). Niinpä Pirkkokin äkkiä muokkaa harmaan vilahduksen Jeesuksen helmaksi ja kertoo sen muillekin. Nyt Pirkko julistetaan uskoon tulleeeksi: ”Nyt Kristus on ottanut sinut, Pirkko, tällä hetkellä omakseen” (VV, 215).

Kääntymyksen jälkeen kertoja palaa vuori-metaforiikkaan. Kun Pirkolta kysytään, miltä tuntuu, hän ei osaa vastata. ”Vuorelle nousun viimeiset metrit ovat menneet jotenkin humauttamalla, eikä huipulla näy mitään. / Laaksoon jäänyt entinen elämänikin on peittynyt armeliaaseen usvaan.” (VV, 216.) Jumalaa huipulla ei näy, vaikka Pirkko vakuuttelee, että hän on tullut uskoon.

Kohta Pirkolle jo luetaan lakia: On näytettävä usko ympäristölle, kerrottava kysytessä Jumalan lähettämin sanoin. On tehtävä välit selviksi vanhan minän ja entisen

elämän kanssa – tässä selvää kääntymyksen metaforiikkaa. Aivan varma käsky on pyytää ensi tilassa anteeksi ”kaikilta, joita vastaan olen rikkonut”. Tämä kuuluu ”uudestisyntymisen” ehdottomiin vaatimuksiin. (VV, 217.) Kaikkein vaikein on kuitenkin käsky, jonka mukaan on tehtävä itsessä tilaa Jumalan äänelle. ”Lopputuloksen pitäisi muistuttaa tilannetta, jossa suuni avatessani sieltä tulee pelkkää Jumalan puhetta” (VV, 218). Nyt ongelmaksi tulee Pirkon kirjailijuuden haave, jota hän on elätellyt itsessään pienestä pitäen. ”Haluanko minä, että joku kirjoittaa kirjat puolestani, vaikka se joku olisikin Jumala?” (VV, 218). Lopuksi Pirkko muistaa myös oman itsensä, joka muutenkin on hukassa: ”Haluanko minä vähetä? / Haluanko luovuttaa minuuteni hatarat huoneet jonkun toisen tallattaviksi?” (Mts.)

Pirkon kääntymys ei tunnu lupaavan aivan sitä, mitä piti. Hänen piti saada vastaus tunteeseen väärästä minuudesta, mutta nyt se vähäkin, mitä hänestä itsestä on jäljellä, on vaarassa tuhoutua. Nämäkin ajatukset Pirkko ohittaa ja jatkaa kääntymyksensä tiellä.

Ensimmäinen, jolle Pirkko kertoo uskostaan, on heillä kylässä oleva Airi. Airin mielestä on hieno asia, että sielulle on saanut rauhan – uskonto näyttäytyy hänellekin elämälle merkityksen antavana asiana: ”minäkii se ei kun pyörin ja pyörin elämänpyörässä, eikä kunnollista tolokkaa näytä tulevan ei niin mistää” (VV, 219). Äidillekin Pirkko kertoo uskoontulostaan, minkä äiti nopeasti ohittaa. Isälle Pirkko ei uskalla sanoa mitään. Eikä sanokaan, sillä kesken Isä meidän -rukouksen, joka herätysliikkeen mukaan on ainoa oikea rukous, Pirkko kuulee outoa ääntä. Pirkko havaitsee, että ”hänen vanhempansa parittelevat, kesken hänen vastasyntyneen rukouksensa”. Havainnon seurauksena Pirkko ei ”koskaan pyytänyt vanhemmiltaan anteeksi sitä, että oli sellainen kuin oli”, ”eikä koskaan enää mennyt Hakaniemen torin toimistuhuoneeseen, missä Jeesus Kristus ilmestyi joka lauantai-ilta niille, jotka tahtoivat riisua päältään entisen minänsä kuin likaisen vaatteen.” (VV, 222.) Pirkko kokee vapahduksen, mutta ei Jumalan aiheuttamaa vaan ”tuntemattoman voiman”, joka oli vyöryttänyt ”Jumalan silmien eteen” ”rivouksia ja lemuavia kuvia” (mtp.). Jumalakin on vielä jossain, sen ”hiljaisen, tulkitsemattoman naurun hän saattoi silloin tällöin kuulla pimeässä” (VV, 222).

Kääntymystä ei lopulta tapahdu: Pirkko ei pysty heittäytymään uskonnollisen liikkeen ylhäältä asettamiin sääntöihin. Tulkitsen tekstissä vihjattavan, että taantuminen yhteisölliseen symbioottiseen aikaan on itsen pettämistä, ainakin uskonnon keinoin. Se, että Pirkko ensimmäiseksi transsistaan herättyään näkee miehen sepaluksen ja että uskosta kertominen pysähtyy vanhempien yhdynnän kuvaukseen, korostaa Isän lain ja falloksen voimaa maternaalisen elementin vartijana. Kun Pirkko kertoo uskostaan äidille, äiti miettii vain ”hätäntyneenä” isästä huolehtimista. Eikä äiti pysty sanomaan mitään siihenkään, kun isä päättää hoitaa aviovelvollisuudet, vaikka Airi on heillä kylässä.

Isä puolestaan uhoaa valtaansa: ”Se on kuule raha kun maailmaa pyörittää. Ja se on talouspäälikkö kuule mikä rahaa pyörittää.” (VV, 221.) Isästä on juuri tullut talouspäälikkö Suomi-Neuvostoliitto-Seurassa. Isän nousu kommunistisen yhteisön hierarkiassa on ennakoiva vihje *Punaisen erokirjan* tematiikkaan, jossa Pirkko yrittää taantua uudelleen osaksi symbioottista nautinnollista olotilaa taistolaisten joukoissa. Onnen rikkovat kuitenkin vallan ja tarkkailun kuviot, jotka tunkeutuvat kommunistisenkin liikkeen kollektiivisuuteen. Nautinnon aluetta vartioidaan tarkasti, eikä ihmistä haluta päästää vetäytymään sinne, passiiviseen, freudilaisittain perverssiinkin olotilaan.

5.3 Symboliikalla ladattu matka Sveitsiin

Vastavalon toisen tarinalinjan kertomus Pirkon Sveitsin-matkasta ylioppilaskesänä on jäänyt kääntymyskertomuskehikon ulkopuolelle. Syy on ensi näkemältä selvä: Pirkko etsii Jumalaa oppikoululaisen tarinassa, jonka aikana Pirkko myös sanoutuu irti Jumalasta.

Vaikka Jumalan etsintä on Sveitsi-tarinasta jäänyt pois, ei uskonnollinen retoriikka ole kadonnut mihinkään. Matkan alussa Pirkon kerrotaan polttaneen kasvonsa liiasta auringon otosta, ja nyt ne ovat ”kretliinit”, vuotavat visvaa ja hänen silmänsä ovat muurautuneet umpeen (VV, 16–18). Ilmaus kuulostaa liioitellulta, auringonpolttamasta on vaikea kuvitella aiheutuvan noin pahaa vammaa. Vai tuliko vamma sittenkin Pirkon taistelusta Jumalan kanssa, kun Pirkko yritti väkisin katsoa suoraan Jumalaan, äärimmäisen kirkkaaseen, sokaisevaan valoon? Ainakin Pirkko etsii kasvojensa tilalle uskonnollista vertauskuvaa: ”Naamani vuotaa vettä kuin Jeesuksen kylki” (VV, 18). Pirkko samastaa itsensä Jeesukseen, joka on menossa ristiinnaulittavaksi. Kertoja toteaa, nyt aikuisen perspektiivistä, että ”hän taistelee pelkoa vastaan, eikä tunnista sitä” (VV, 16). Pirkko on menossa yksin töihin vieraaseen maahan, se pelottaa tietenkin. Jälkikäteisestä perspektiivistä kertoja näkee myös, että Pirkkoa pelottaa jokin muukin. Pirkko joutuu tänä kesänä kohtaamaan ensi kerran mallin homoseksuaalisesta suhteesta. Miten hän siihen suhtautuu?

Jos uskonetsintään sekoittuu *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* ja *Vastavalossa* seksuaalisia kuvia, Sveitsi-tarinassa alkavaan seksuaaliseen heräämiseen sekoittuu uskonnollista kuvastoa ja retoriikkaa. Pirkko on menossa töihin lastenhoitolaan, jossa kauniit Alpit näkyvät lastenhoitolan ikkunasta. Alpit kuuluvat Saisiolla uskonnollisen etsinnän viitekehykseen, olihan Pirkon ensimmäinen lastentarha, se jossa hän kuuli Jeesuksesta, nimeltään Alppimaja. Onko Pirkko jälleen paikassa, jossa kääntymys voisi olla mahdollinen? Se, mistä Pirkko nyt unelmoi, on tulla *Sound of Music* -elokuvan Julie Andrews in kaltaiseksi, sellaiseksi joka johdattaa ankarasti kasvatetut lapsen onneen ja iloon (VV, 238–39).

Raamatullisesta näkökulmasta Pirkko toivoo olevansa kuin ”Mooses, joka vei israelilaiset pois orjuudesta” (VV, 50). Juuri Mooses sai katsoa Jumalaa kasvoihin, minkä seurauksena hänen kasvonsa säteilivät ja aluksi israelilaiset eivät uskaltaneet mennä häntä vastaan, kun hän laskeutui vuorelta Jumalan kanssa puhuttuaan (2 Moos. 29). Pirkko saa kretliineine kasvoineen odottaa vastaanottajiaan asemalla aikansa. Loistavat kasvot ja tummanpuhuva kretliini ei kuitenkaan ole sama asia. Tummanpuhuvassa uhkaavuudessaan Pirkon kasvoissa oleva merkki, haava, muistuttaa Kainin merkistä, joka Saision *Kainin tytär* -romaanissa yhdistetään homoseksuaalisuuteen, kuten aikaisemmin on tehnyt Radclyffe Hall *The Well of Loneliness* -romaanissaan (ks. luku 7).

Huolimatta siitä, että Pirkon matkan alku on kuvioitu raamatullisella symboliikalla, Pirkon tavoitteena on kannustaa lastenkodin lapsia luopumaan uskonnosta: hän tulee poistamaan hoitokodin seiniltä uskonnolliset kuvat ja antamaan lapsille vapauden rukoilemisesta (VV, 238). Nyt Pirkko jo näkee uskonnon ideologisena rakennelmana, josta pitäisi päästä irti. Uskonnonvastaisissa pyrkimyksissään Pirkko ei onnistu: ”lapset ovat rukoilleet aamutee-, lounas-, päivällis- ja iltarukouksensa ilman pakkoa tai uskonnollista vakaumusta, ja minun on ollut pakko tunnustaa, että häkki-eläin ei suostu vapauteen” (VV, 240).

Uskonnollinen symboliikka jatkuu silti Sveitsi-tarinan loppuun asti. Aivan viimeiseksi Pirkko lähtee kiipeämään vuorelle kuin Mooses aikoinaan. Kohtaus on selvästi symboleilla ladattu ja lukija joutuu ihmettelemään, miten suhtautua kohtaukseen. Vuorelle kiivetessään Pirkko hikoaa ja tuntee olonsa hiukan kipeäksi – tässä vaikuttaa kääntymyskertomuksesta tuttu sairauden ja parantumisen kuvasto. Pirkko nukahtaa kylmällä, jäisen ruohon peittämällä vuorella ja näkee useita uhkaavia unia. Niissä kuvataan outoa taloa, jonka alakerran keittiössä Pirkko lämmittelee. Keittiön ovien takaa ”kuuluu outoa meteliä” ja ”ihmiset, joilla ei ole oikeutta tunkeutua keittiöni, pyrkivät sisälle” (VV, 244). Toisessa unessa Pirkolla on hieno marmoriportainen talo, jossa on kultaa ja kahvila, jossa on vieraita ihmisiä. Pirkko haluaisi mennä kellariin, mutta hänen mukanaan oleva äiti ei halua sinne, eikä hän itse halua sinne äitiään.

Tämän jälkeen Pirkko herää ja näkee, että ”sumu on hälvennyt, ja vastapäinen vuori kohoaa hänen eteensä tyrmistyttävänä” (VV, 244). Mutta kohta hän tuntee putoavansa rotkoon ja vielä alemmas: ”läpi ruohikon, kivien ja soran maankuoren sisälle kuumaan, mustana keinuvaan magmaan, antaa viimein periksi, / eikä” – tähän virke katkeaa jatkuakseen useiden tyhjien rivien jälkeen – ”pysty tajuamaan, miten on joutunut valkoiseen huoneeseen”, sänkyyn, jossa hän herää koputukseen (VV, 245). Käy ilmi, että Pirkko on ollut kuumeessa, joka nyt on laskenut. Pirkko ihmettelee, ”miten hän joutui maankuoren sisälle ja kuka oli Orfeus, joka armahti hänet pyöri-västä, ilmatiiviistä manalasta” (VV, 246).

Pirkon vuorikokemuksen taustalla on hänen kamppailunsa moraalisen ongelman kanssa: hän on paljastanut lastenkodin johdolle, että kahdella naishoitajalla on suhde keskenään. Selvästi kyseessä on pyrkimys torjua tätien toimien herättämä itsentun-

nistaminen, sillä Pirkko suojelee ”taloaan” kutsumattomilta, häiritseviltä vierailta, samalla kun hän haluaa rakentaa ulkoisesti uskottavan ja hienon talon, jossa piilotellaan kauheaa salaisuutta. Kääntymyksen kannalta kohtaus on kiinnostava: paitsi että siinä kiivetään vuorelle, tapahtumaan liittyy näkyjä ja ääniäkin. Kääntymyksen merkit ovat vahvemmat kuin oppikoululaisen tarinassa herätysliikkeen kokouksessa, jossa pelkkä Jeesuksen kuviteltu helma vilahtaa hänen silmissään. Valkoiseen huoneeseen päätyminen ja kuumeen laskeminen viittaavat kääntymyksen metaforiikassa identiteetin muutokseen. Asiat kirkastuvat, ja nyt Pirkko tuntee rauhoittuneensa ja haluaa pyytää anteeksi lastenhoitajalta, jonka hän on pettänyt paljastuksellaan. Nyt hän olisi valmis anteeksipyyntöön, jota herätysliikkeessä häneltä oli vaadittu.

Mutta sitten Pirkko saa kotoaan kirjeitä ja havaitsee, että maailmalla on vallankumous tulollaan, liput liehuvat ja kaikkia tarvitaan. Hänet ikään kuin nykäistään taas uuteen suuntaan, sitoutumaan uuteen ihmeelliseen asiaan, vasemmistolaiseen kapinointiin. Oman seksuaalisuuden kysymys jää armeliaasti taustalle.

Kääntymykseen liittyvä kuvasto, joka näkyy Sveitsi-tarinassa, viittaa moneen suuntaan. Toisaalta alun auringonpolttamat, jotka kielivät kirkkauden, Jumalan-kin, kohtaamisesta, vievät ajatukset kääntymyskertomuksista kuuluisimpaan, Saulin muutokseen Paavaliksi Jumalan kohtaamisen myötä. *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* Pirkko on jo oppinut armon olevan ”äkillinen sokaiseva valo” (PYJ, 196) ja Paavalin kertomuksessa ”näin minä [– –] tiellä valon, auringon paistetta kirkkaamman, ympäröivän minut” (Apt. 26: 13).⁶⁹ Paavali, tuolloin vielä Saul, sokeutuu valosta, mutta kuulee Jeesuksen ääneen, joka kysyy, miksi Saul häntä vainoa. (Apt. 9: 3–7). Myöhemmin Saul saa takaisin näkönsä ja silloin ”ikään kuin suomukset putosivat hänen silmistään” (Apt. 9: 18). Hänen elämänsä muuttuu kertaheitolla, hän kastattaa itsensä ja ryhtyy suurimmaksi Jeesuksen puolustajaksi. Hän kokee syvälle käyvän muutoksen, jossa ihminen ikään kuin syntyy uudelleen, mikä konkretisoituu uudessa nimessä. (Vrt. Littberger 2004, 12–13.)

Vuorelle kiivettyään Pirkon näkö alkaa palautua. Toisin kuin yrittäessään kääntymystä herätyskokouksessa, jossa metaforiselta vuorelta avautuu pelkkää sumua, Sveitsissä sumu todella hälvenee. Mutta mitä Pirkko näkee? Uuden vuoren, yhtä korkean. Kuten Kazantzakisin Fransiskuksen elämässä, uusi vuori ennakoi Pirkon elämän juonen seuraavaa käännettä, uutta kääntymyksen sykliä – Pirkko ei vielä valaistu lopullisesti.

5.3.1 Kristityn vaellus Sveitsissä

Sveitsi-kertomuksessa on vastaavuuksia myös matkantekoa metaforana käyttävistä kääntymyskertomuksista kuuluisimpaan, John Bunyanin *Kristityn vaellukseen*. Kon-

69 William James kiinnittää huomiota valonäkyjen konventioon kääntymyskertomuksissa. Hän selittää näyt ”fotistisiksi hallusinaatioiksi”. Jameskin havaitsee, että näyn kuvaukset kertomuksissa voivat toimia metaforan kaltaisesti, sen sijaan että ne perustuisivat todella koettuun tapahtumaan. (James 1981, 190–191.)

notaatio herää *Vastavalon* aloittavassa ja jälleen lopettavassa kuvauksessa Pirkon ylioppilasjuhlien jälkeisestä yöstä. On varhainen aamu. Alun luvussa Pirkko on tulossa ylioppilasjuhlistaan ja ”Saisio” katsoo hänen kulkemistaan varhaisaamuisella niityllä. Kirjan lopussa sama kohtausta toistuu, nyt niin, että nuori minä kertoo tilanteesta ja katsoo ”Saisiota”, mutta ohittaa tämän vain hieman tätä hipaisten: ”Menen. En katso taakseni.” (VV, 252.)

Kehyskertomus muistuttaa kertojahahmon läsnäolosta, vastaavasti kuin Bunyanin teoksen alussa esitellään kertojahahmo, joka vetäytyy luolaan nukkumaan. Varsinainen kääntymystarina on uni, jonka hän näkee. Unessa hän tarkkailee taakka selässään seisovaa miestä, joka lukee kirjaa, ahdistuu ja alkaa vaikeroiden kysellä, mitä hänen pitää tehdä. Aivan kuten *Vastavalossa* päähenkilö on jakautunut kahtia tarkkailevaan kertojaan ja kokevaan minään ja koko kertomus kehystetty tarkkailijan ja tarkkailtavan kohtaamisen kuvauksella, myös Bunyan kehystää 1600-luvun lopussa kirjoitetun kertomuksensa varsin samaan tapaan. Erityisen vahvasti Bunyanin teos rinnastuu matkaa kuvaavaan Sveitsi-kertomukseen, joka tietynlaisessa vinksataneisuudessaan on kuin uni. Sen unen- ja unelmanomaisuudesta puhutaan lähes suoraan *Vastavalon* lopussa, jossa kertoja kuvaa olemistaan Sveitsissä:

Hän seisoo ikkunassa, mutta enää hän ei ole täällä.
Luultavasti hän ei ollutkaan täällä, menneinä kuukausina ainakaan.
Hän oli täällä istuessaan talvella pulpetissaan ja katsellessaan mitäännäkemättömin silmin taulua, jolle rakentui hämäräperäisinä pysytteleviä yhtälöitä.

Eivät hänen silmänsä mitäännäkemättömät olleet.
Ne näkivät lumihuippuisia Alpeja, pökerryttävän vihreitä laaksoja, jäisinä kristallikiteinä hehkuvia metsälampia, usvaisia sveitsiläisaamuja ja heleitä sveitsiläisiltoja, niin kuin

ne nyt näkevät kiihkeitä kansanjoukkoja, murtuvia marmoripylväitä, ilmassa pyörteinä lentelevää kultapölyä ja talojen seinille roiskahtelevia verietsauksia; soihtuja, kulkueita ja elokuvista tuttuja tehtaanpiippuja; panssarilaivoja, Odessan portaita ja silmän kantamattomiin jatkuvia viljapeltoja, joita täplittävät punaiset liput, niin kuin täällä unikot. (VV, 249–250.)

Kertojan esittämässä on kaksilahmotteisuutta: toisaalta sanotaan kerrotun olleen vain unelmoijan kuvittelua, mutta samalla kuvittelun paikaksi ja ajaksi mainitaan ”täällä” Sveitsissä, huoneessa jossa Pirkko on herännyt kuumeestaan. Ja nyt, ollessaan ”täällä” eli Sveitsissä, hän jälleen kuvittelee olevansa keskellä vallankumouksia, jotka tapahtuvat aivan muualla. Toisaalta pohdinnan voi nähdä viittaavan siihen, ettei ihminen koskaan osaa olla täysin hetkessä kiinni ja jokainen tuleva tapahtuma latautuu odotuksilla, jotka ovat peräisin kulttuurin aikaisemmista kuvastoista. Kuvittelun, aikaisemmin kuvatun ja todellisen olemisen sekoittumisesta päästään jälleen fiktion

pariin. Se, mitä todella tapahtuu, ei riitä, vaan Pirkko kurkottaa aina kuviteltuun maailmaan, jossa dramaturgia toimii paremmin kuin todellisuudessa. Sveitsin tapahtumat värittyvät Pirkon lapsuuden lukemistojen ja elokuvien kuvastosta, mutta myös, kuten esitän, aikaisempien kääntymyskertomusten mallien mukaisesti. Sama ”toisaalla oleminen” koskee kaikkea trilogian kerrontaa, mutta Sveitsi-kertomus merkitään erityisen vahvasti symbolisen alueeksi.

Bunyanin kertojan unessa ahdistunut mies menee kotiinsa ja selittää vaimolleen ja lapsilleen hävityksen kohtaavan heitä. Viitteet selittävät lukijalle, mistä kirjasta on kysymys – *Raamatusta* tietenkin. Kristityn perhe ei suostu kuuntelemaan hänen puheitaan vaan luulee hänen olevan järjiltään. Kristitty menee kuljeskelemaan läheiselle niitylle, lukee yhä *Raamattua* ja valittaa, kunnes paikalle tulee Evankelista. Tälle Kristitty kertoo, että taakka hänen selässään uhkaa painaa hänet ”hautaakin alemmas, ja minä vajoan kuoppaan” (Bunyan 1903, 4), jonka hän myöhemmin vielä täsmentää olevan se paikka, ”joka tulessa ja tulikivessä palaa” (mt., 7). Evankelista neuvoa häntä pakenemaan tuhoa kohti ”ahdasta porttia”, jonka läpi välkkyvä valo (mts). Kristitty lähtee juoksemaan kohti porttia, mutta mennessään kotiovensa ohi hänen perheensä huomaa hänet ja yrittää huutaa häntä palaamaan. ”Mutta mies pisti sormet korviinsa ja juoksi juoksemistaan, huutaen: ’Elämä, elämä, iankaikkinen elämä!’ Eikä hän taakseen katsonut, vaan kiiruhti halki kedon.” (Mt., 7.)

Tästä alkaa Kristityn vaellus ”Turmion kaupungista kohti Siionin vuorta” (mts. 21) ja siellä sijaitsevaa ihanaa Jerusalemin kaupunkia (mt., 162). Lähdössä on ensin näkin vastaavuutta *Vastavalon* kehyskertomukseen, jossa nuori minä kirjan viimeisenä lauseena toteaa: ”Menen. En katso taakseni.” (VV, 252.) Nuori minä toisaalta lähtee kohti ”iankaikkista elämää”, niin kuin nuori kuvittelee vanhemman ihmisen – tässä tapauksessa vanhentuneen itsensä – edessä. Toisaalta *Vastavalon* Sveitsi-tarinaa nähden kyse on takaumasta: tapahtumien kronologiassa tämän jälkeen vasta alkaa Sveitsi-tarina. Nuori Pirkkokin siis uhoaa lähtevänsä ilman taakse katsomista, ja se mihin hän lähtee, on vaellukselle kohti uutta maata, Sveitsiä.

Kristitty taas heittää hyvästit vaimolle, hän jättää ”ystävät ja kaikki kotoiset ilot” (Bunyan 1903, 7). Silti hän lähtee, sillä ”tuota kaikkea ei sovi verrata pieneenkään osaan sitä nautintoa, jota minä olen lähtenyt etsimään. Ja jos mielitte minun kanssani käydä, niin saavutatte saman kuin minäkin, sillä siellä, minne minä menen on runsaasti ja yltäkylä.” (Mts.) Bunyanin taivaallinen kaupunki täyttää kaikki halut, kuten voi nähdä myös Pirkon heräämisen voivan täyttää, jos hän siihen lopulta uskaltautuisi. Bunyanin kertomus on esimerkki brooksilaisesta nautinnollisesta kertomuksesta, joka päättyy vasta pitkitetyn keskiosan jälkeen: Kristitty erehtyy väärälle tielle, joutuu soihin ja pelottaviin metsiin, on lähdössä vääriä vuoria kiipeämään, joista yksi on kaatua hänen päällensäkin (mt., 15–16). Lopulta hän pääsee Kaupungin portille. Portin sisällä Kuningas vartioi, kuka portista pääsee sisään. Vielä Jerusalemin portilla on uhka joutua suoraan helvettiin: ”tie helvettiin käy Taivaan portiltakin” (mt., 167). Ja niin todella käykin: *Kristityn*

vaellus päättyy siihen, kun Kristitty näkee, miten ”Tietämätön” heitetään sumeilematta helvettiin. Kristitty taas toivotetaan sisälle Jerusalemiin. Lopussa uneksija herää ja ihmettelee outoa untan, kuin Pirkko kuumeesta parantuneena valkoisessa huoneessa.

Hunsaker Hawkinsin mukaan Bunyanin kertomus soveltaa sekä matkan arkki-tyyppejä että psychomachian mallia (Hunsaker Hawkins 1985, 16). Paitsi että Kristitty konkreettisesti vaeltaa kohti kääntymystään, hän joutuu jatkuvasti taistelemaan oman sielunsa kahtia repivien halujen kanssa. Tiivistetysti kyseessä ovat ”Himo” ja ”Malti”, joista jälkimmäistä tosi Kristityn pitää noudattaa: on jaksettava odottaa toiseen maailmaan, sen sijaan että haluaisi kaiken nyt heti (Bunyan 1903, 25). Saisi-on trilogiassa vastakkain eivät ole niinkään himo ja maltti, vaan toisiin yhtymistä kaipaava minä ja toisista erottautumista etsivä kapinallinen minä. Oppikoululaisen kertomuksessa kaksi minää ovat vahvasti vastakkain: kapinallinen ei halua alistua millekään auktoriteetille, mutta toisiin suuntautuva minä etsii opettajansa Ruutusotilaan sekä ystäviensä Ritvan ja Marian hyväksyntää ja ymmärtämystä. Toisaalta Pirkolla ei ole malttia odottaa, että hänen nimetön taakkansa tulisi hänelle ymmärrettäväksi, vaan hän yrittää saada sen harteiltaan hinnalla millä hyvänsä, vaikka alistumalla Jumala-auktoiriteetin valtaan.

Psychomachialle on ominaista Hunsaker Hawkinsin mukaan se, että paha projisoidaan itsen ulkopuolelle sielunviholliseksi, saatanaksi tai väärille teille vietteleviksi hahmoiksi. Kun paha saadaan ulos itsestä, voidaan sitä vastaan taistella ja voittaa se. Psychomachian arkki-tyyppinen hahmo on taistelija, joka miekka kädessä taistelee saatanaa vastaan. (Hunsaker Hawkins 1985, 76–81.) Koko *Vastavalossa* aktivoituu taistelijan hahmo – Pirkko on kapinallinen. Pahoja, vastaan taisteltavia hahmoja ovat kaikki maskuliiniset auktoiriteetit, niin isä, Marx, opettaja Kalifi kuin Jumalakin. Pirkko on todella kahtia revitty: hän samalla etsii Jumalaa ja samalla taistelee tätä vastaan.

Sveitsi-tarinassa paha projisoidaan Pirkon ulkopuolelle, nyt seksuaalisuuden kehikossa. Ensinnäkin lastenkodissa työskentelevä toinen tyttö, Renate, määritetään ”huonoksi” (VV, 110). Määrittelyn tekee lastenkodin johtajatar, ja Renaten huonous johtuu siitä, ”ettei tämä nuku hyvin” (VV, 110), kuten Pirkko huonolla saksallaan tulkitsee. Renatella on poikaystäviä, eikä hän torju seksuaalisuuttaan. Samalla Renateen yhdistetään maskuliinisia piirteitä kuin muistutuksena Pirkon piilotetusta maskuliinisuudesta: Renatella on pienet viiksenalut ja ensimmäinen, mitä hänen mainitaan Pirkolle sanovan, on tupakan tarjoaminen. Tupakoinnilla on ollut yhteytensä lesbolaisuuteen erityisesti 1900-luvun alussa (Tinkler 2006). Selviten ”paha” ulkoistetaan toisiaan rakastaviin lastenhoitajateihin, jotka saavat Sveitsi-kertomuksessa esittää homoseksuaalien osaa Pirkon sijasta. Heitä vastaan Pirkko lähtee hyökkäämään ja onnistuukin tuhoamaan tätien suhteen.

Kääntymyksen muodoista Pirkon Sveitsi-kertomus noudattelee ”logoksen mallia”, jossa painottuu itsessä eron aiheuttava häpeä, syyllisyys ja konflikti. Logoksen mallissa vaikuttaa isän arkki-tyyppi, sana, joka pyrkii erottamaan yksilön ”alkuperän, ma-

ternaalisen kohdun, pimeydestä ja lämmöstä” – siis tiedostamattomasta (Hunsaker Hawkins 1985, 75). Pirkko todella pyrkii leikkaamana itsensä irti siitä, mikä häntä kutsuu ja joka tekstissä myös esitetään Pirkon alkuperäisenä haluna.

Samanaikaisesti taustalla vaikuttaa myös toinen kääntymyksen periaate, ”eroksen malli”, jossa pyritään suhteeseen ja yhdistymiseen (mt., 75–76). Alistuminen Jumalan tahtoon ja heittäytyminen uskonnollisen yhteisön muodostamaan ”mereen”, kuten *Vastavalon* herätyskokous-kohtauksessa korostetaan, muistuttaa kääntymyksen taustalla äiti-arkkityypin ja freudilais-lacanilaisen teorian esiodipaalisien alueen tarjoamista nautinnoista. Bunyanin kertomusta hallitsee ensisijaisesti logoksen malli lähtien siitä, että Kristitty väkivaltaisesti irtautuu perheestään, mutta Siionin vuoren Kaupunkia, Jerusalemiä, määritellään adjektiivein, jotka kuvastavat metaforia lapsen symbioottisesta ajasta. Kaivatussa Kaupungissa ihminen kokee suurempia nautintoja kuin koskaan missään muualla ja kaikki tarpeet tyydytetään. Hunsaker Hawkins myös muistuttaa, että myös Augustinuksella Jumalan idea on sidottu Taivaalliseen kaupunkiin, jota Augustinus kutsuu ”äiti Jerusalemiksi” (Augustinus 2003, 17–18). Hunsakerin mukaan Augustinukselle ”äidillinen Jumalan kaupunki on koti kristillisten sielujen kollektiiville” (Hunsaker Hawkins 1985, 59).

Uskonnollinen kääntymys pyrkii tyydyttämään esiodipaalisia haluja ja siksi se tarjoaa erityisen sopivan korvikkeen lesbiselle halulle, jonka myös voi psykoanalyttisesti nähdä paluuna maternaalisen piiriin. Kun *Punaisessa erokirjassa* Pirkko löytää kommunistiseen kollektiiviin sitoutumisen ohessa oman seksuaalisuutensa, hän tuntee tulevansa ”outoon kotiin”, jossa ”kaikki tämä on hänelle vierasta ja tuttua” (PE, 38). Tuttua monellakin tavalla: toisaalta paluuna lapsuuden symbioottiseen aikaan, toisaalta siksi, että uskonnollisen kääntymyksen kynnyksellä Pirkko on jo kokenut jotakin vastaavankaltaista.

Pirkon vajoaminen vuorella maan sisään ja kokemuksen nimeäminen käynniksi manalassa yhdistyy Bunyanin näkemykseen taakan aiheuttamista seurauksista. Ovatpa vuoretkin kallistumassa Pirkon suuntaan, kuten väärältä tieltä poikenneen Kristitynkin käy. Päälle kaatuvat vuoret, jotka kuumeisen Pirkon yhteydessä voisivat reaalimaailmassa olla vaikkapa pyörtyvän puoleen kumartuvat hämärästi näkyvät ihmishahmot, muistuttavat sisäistetystä toisesta, joka kieltää Pirkkoa tottelemasta halujaan, esimerkiksi maskuliinista sukupuoli-identiteettiään ja siihen Pirkolla linkittyvää seksuaalista kohteenvalintaa. *Vastavalon* lopussa Pirkko herää, kuten tekee myös Kristityn kääntymyskertomuksen kertoja. Kääntymyskertomus ei kuitenkaan ole vielä lopussa, uusi sykli alkaa – vai heitetäänkö hänet kerrassaan helvetin lieskoihin, kuten Bunyanin teoksen loppu uhkaa? *Vastavalo* loppuu tulen ja veren kuviin: ”kiihkeitä kansanjoukkoja, murtuvia marmoripylväitä, ilmassa pyörteinä lentelevää kultapölyä ja talojen seinille roiskahtelevia verietsauksia” (VV, 250). Uskonnollisen näkemyksen mukaan helvetti voikin häntä odottaa: onhan hän yhtymässä Jumalan kieltävään liikkeeseen. Helvetin lieskojenko takia trilogian seuraava kirja on punainen?

5.3.2 Thomas Mannin seurassa taikavuorella

Kristityn vaellukseen Sveitsi-kertomusta ei suoraan mainitsemalla kytketä, sen sijaan intertekstuaalista sidosta ehdotetaan *Pikku Heidi* -kirjoihin ja *Sound of Music* -elokuvaan. Sveitsin konteksti kutsuu pohjatekstiksi myös Pirkon uskonnollisen etsinnän innoittaja, Dostojevskin *Idiootin*, jossa Myškin on ollut hoitamassa epilepsiaansa, jota mielenvikaisuutenakin pidetään, Sveitsissä. Siellä hän on myös ihastuttanut itseensä ison joukon kurittomia lapsia – tästähän Pirkko juuri unelmoi *Sound of Musicin* mallin mukaisesti.

Vuoristoilman oletetaan parantavan sairaudet myös Thomas Mannin *Taikavuoressa*, jossa vuoristossa sijaitseva tuberkuloosiparantola on nimensä mukaisesti oma epätodellinen maailmansa, jossa ajan merkitys katoaa. Mann on yksi kirjailijoista, jotka *Punaisessa erokirjassa* mainitaan Pirkon esikuviksi.

Martin Swales (1978) on lukenut *Taikavuorta* kehitysromaanina, jossa havainnollistuu, miten kehitysromaanin tarjoama harmoninen kehityksen kuvaus kyseenalaistuu 1900-luvun maailmassa. Päähenkilö Castorp ei Swalesin mukaan kehity mihinkään, vaan hänen monet epifaniset hetkensä ovat Swalesin mukaan vain hetkellisiä ja Castorp unohtaa ne lähes välittömästi. Kertoja kuvaa hänet romaanin alussa äärimmäisen keskinkertaiseksi, ja sitä hän on myös romaanin lopussa. (Swales 1978, 115.) Mannin romaanissa on myös kääntymyskertomuksen metaforiikkaa; Mannin teos kuvastaa näiden kahden lajin läheisyyttä. Jos kehitysromaanin eetos on Mannilla vääristynyt, on myös kääntymysmatematikkaa ikään kuin kääntynyt päälälleen. Castorp menee alun perin parantolaan aivan terveenä katsomaan sairasta serkkuaan mutta joutuu jäämään parantolan potilaaksi. Heti saavuttuaan paikalle hän alkaa tuntea itsensä kuumeiseksi. Vierailu venyy maagiseksi seitsemäksi vuodeksi. Selvästi parantolassa oleskelu ja sen tarjoamat kehityshaasteet ovat enemmän allegorisia kuin ”tosia”, etenkin kun Castorp määrätään suoraan parantolasta ensimmäisen maailmansodan rintamalla. Seitsemän vuotta vilteissä maattuään Castorp siirtyy makaamaan rintamalle tykkien jyskeeseen ja katsoo toveriensa kuolemista vieressään. Realistisesta kuvauksesta ei ole kysymys.

Taikavuoren tuo Sveitsi-tarinan rinnalle paitsi Mannin maininta *Punaisessa erokirjassa*, myös se, että *Vastavalon* yksi luvuista on nimeltään ”Kuolemantanssi” (VV, 178). Mannin teoksen samannimisessä luvussa Castorp tarkkailee parantolan kuolevia potilaita ja alkaa pohtia omia reaktioitaan. Swales pitää Kuolemantanssi-lukua yhtenä Castorpin kehityksellistä valaistumista kuvaavana kohtana, koska siinä Castorp ymmärtää mikä erottaa ihmisen eläimestä: kyky myötätuntoon (Swales 1978, 111). *Vastavalon* Kuolemantanssi-luvussa Pirkko taas kiipeää saunan katolle pakoon ihastuksensa Helenan ja tämän ystävän ilon seuraamista. Pirkko istuu saunan katonalla, pitää käsiään korvillaan, näennäisesti kiusaantuen Helenan soittaman radion äänestä. Eniten häntä häiritsee se, että Helena on vaihtanut nimensä Lilaksi ja sen myötä ”muuttunut toiseksi” (VV, 181). Pirkko ei ole muuttunut, hän on sama kuin entinenkin Pirkko, joka haluaa ”kiihkeästi nähdä Helenan ja kaikki hänen vaaleuten-

sa” (VV, 180). Katolla Pirkko näkee hämähäkin, joka yhdistyy tekstissä alleviivatusti kuolemaan:

Sillä on pitkät, hirvittävät jalat, ja selässä merkki, joka ennustaa kuolemaa.

Ei se ennusta kuolemaa. Se on itse kuolema. (VV, 183.)

Ristilukki näyttää Pirkolle ristinsä. Kohta paikalle lentää keltainen, hento sitruunaperhonen, jonka Pirkko vahingossa pudottaa kädeltään suoraan hämähäkin verkkoon. Hämähäkki tappaa perhosen, eikä Pirkko voi sitä katsoa: ”painan pääni käsieni väliin, hien, tervahuovan ja kauhun hajuun” (VV, 184). Näennäisesti Pirkonkin ”kuolemantanssi” kuvaa myötätunnon heräämistä.

Hämähäkin ja perhosen kohtaamisen todistaminen ei kuitenkaan varsinaisesti kertonut hämähäkistä ja perhosesta. Luku päättyy jakautumisen kuvaan, yhteen sen monista variaatioista. Pirkon todisti hämähäkin ja ristilukin kamppailua auringon kuumentamalla saunan katolla yrittäessään paeta paahdetta savupiipun varjoon. Siellä väijyy hämähäkki, varjojen ystävä, kun taas auringon olento, sitruunaperhonen, on väärässä paikassa, ja kuolee. Kaikesta kauhustaan huolimatta Pirkko laskeutuu alas katolta ja tuntee, ettei hänellä ole mitään hätää. Tämän jälkeen tekstissä on tauko, jonka jälkeen tekstissä jatketaan aloitettua:

minäkin olen muuttunut toiseksi.

Olen elänyt elämäni ensimmäisen metaforan.

Olen se, joka näkee, vaikka ei haluaisi nähdä; kuulee, vaikka painaisi kädet korvilleen.

Olen se, joka aiheuttaa kuolemaa ja kauhistuu sitä. (VV, 184.)

Lukijaa kannustetaan avaamaan kohtausten kuvastoa kiinnittämällä huomiota kerrotun metaforisuuteen. Itse ristilukki on myyttinen eläin, joka paitsi ennustaa kuolemaa, myös antiikin tarustossa liittyy Arakhne-nimiseen naishahmoon. Arakhne oli hämähäkin tavoin erityisen taitava kutoja, mutta vielä taitavampana pidettiin Pallas Athenea, sodan ja myös taiteiden ja tieteiden jumalatarta. Athene sopii osaksi Pirkon naissankarien joukkoa, jota Pirkko *Vastavalon* seuraavassa oppikoululaisen tarinaan liittyvässä luvussa alkaa koota oman identiteettinsä tueksi. Athene eli koko elämänsä naimattomana ja oli heti syntyessään täydessä sotisovassa. Arakne sen sijaan ei hurjaa jumalatarta pelkää, vaan haastaa tämän kutomiskilpailuun – hän on yksi monista hybriksen vaivaamista antiikin hahmoista. Kutomiskilpailun Arakhne tietenkin häviää ja häpeissään hirttäytyy omaan lankaansa. Jumalatar taikoo hänet uudelleen henkiin, elämään hämähäkinä. (Henrikson 1993, 282).

Arakhnen tarina muistuttaa *Vastavalon* asenteesta Jumalaan, uskonetsinnässään Pirkko seuraavaksi uhoaa ”haastavansa Jumalan kaksintaisteluun” (VV, 208). Mutta eikö toiseksi muuttuminen tunnu Kuolemantanssi-luvun lopussa viittaavan myös

kääntymykseen, joka olisi jo tapahtunut? Helpotus, jonka Pirkko tuntee katolta alas laskeutuessaan – vuoreen rinnastuvalta korkealta paikalta, auringon (Jumalan?) kuumassa paahteessa – on kuin kääntyneen helpotuksen ja vapautuksen tunne. *Vastavalon* tekstin limittäessä toisiinsa oppikoululaisen ja Sveitsissä homoseksuaalisuutensa torjuvan ylioppilaan tarinat, lukija voi aavistaa Pirkon alkavan Kuolemantanssi-luvussa nähdä seksuaalisuutensa vaikka tämä ei haluaisikaan. Sokeus, jonka vallassa hän on elänyt, on väistymässä. Valaistumisella tuntuu olevan yhteytensä myös Helenaan, joka on muuttunut toiseksi ja muuttanut nimensä Lilaksi. Violetilla on Saision trilogiassa kytköksensä naisten väliseen rakkauteen – ainakin kyse on siitä, että Pirkko alkaa tajuta mitä hänen ihailunsa Helenaa kohtaan tarkoittaa.⁷⁰

Mutta samoin kuin *Taikavuoren* Castorpin valaistuminen on vain hetkellinen, myös Pirkon valaistuminen on sitä. Tekstin kronologiassa seuraavaksi kerrotaan, miten Pirkko on Sveitsissä harkitsemassa toisiaan rakastavien tätien paljastamista. Aikaa on mennyt jo muutama vuosi siitä, kun Pirkko on ollut oppikoululainen. Aikaisemmassa tarinassa Pirkon valaistuminen jatkuu ”Parittomuus”-luvussa, jossa hän alkaa tajuta, miksi hänen isänsä on aina ajatellut, ettei tuo mene ikinä naimisiin. Vastustus valaistumista, omaa itseä koskevan totuuden tiedostamista kohtaan on niin vahva, että seuraavassa luvussa Pirkko on taas etsimässä Jumalaa, yrittämässä ylittää oman osansa kuolevaisena. Eikä se tule onnistumaan.

Taikavuoren ja *Vastavalon* yhteydet eivät jää yhteen samannimiseen lukuun. Jo Pirkon matka junalla Sveitsiin muistuttaa Castorpin matkaa, vaikka kahden sankarin tarinat lähtevät omiin suuntiinsa heidän saavuttua perille. Joachim, Castorpin serkku, on nimeltään sama kuin Pirkon sveitsiläisyystävätär Renaten poikaystävä. Kun Castorp saapuu *Taikavuorelle*, keuhkotautiparantolaan, jossa hänen serkkunsa on potilaana, hän havaitsee viereisessä huoneessa estottoman venäläisen avioparin, jonka parittelua hän joutuu kuuntelemaan. Erityisesti vierailunsa alussa Castorp paheksuu yleiseminkin parantolan maailmaa, jossa hänen mukaansa vallitsee säädttömyys; hän kun odotti ylevää sairastamista. Pirkon seinänaapurina taas on toinen lastenhoitajatäti, jonka seksisuhdetta Pirkko seinän takaa kuuntelee. Muutoinkin lastenkoti on jotain aivan muuta kuin Pirkko kuvitteli, sillä hän näki vapauttavansa siellä alistetut lapset ankaran kasvatuksen ikeestä. Lapset itse ovat tietenkin hyviä ja vain odottavat pelastajaansa. Pirkko joutuu havaitsemaan, että lastenkodissa todella hoidetaan lapsia eettisesti kyseenalaisesti, mutta lapsetkin ovat pahatapaisia eivätkä ole lainkaan kiinnostuneet hänen kasvatusmenetelmistään. Lapset tuntuvat olevan täysin tyytyväisiä hoitajien Pirkon silmissä raakalaismaisiin kasvatuskeinoihin. Analogia Pirkon omaan tilanteeseen on selvä: hän on itse sisäistetyt toisensa kuuliainen vanki.

Sveitsi-kertomuksen huipentuma, Pirkon vuorelle kiipeäminen ja outo unijakso rinnastuvat *Taikavuoren* ”Lunta”-lukuun. Castorp lähtee Pirkon tavoin vuorille, mutta

70 Tähän kohtaukseen ja sen yhteyksiin trilogiaan ulostulokertomuksena palataan luvussa 7.4.3.

keskellä talvea, hiihtämään. Castorp hiihtää korkealla vuorelle, mutta huipulla tuntee itsensä oudon väsyneeksi ja nukahtaa. Hän näkee unta ihanasta ”auringon kansasta”, joka elää onnellisesti yhteisöllistä elämää. Mutta yksi auringon kansan pojista, kaunis nuori mies, viittoo Castropia seuraamaan häntä. Silloin Castorp nousee korkeita portaita temppeliin, jossa korkeiden portaiden päässä on patsas äidistä, joka on puristanut syliinsä tyttären. Vastaavanlainen halaus äidin ja tyttären välillä, asento, josta trilogian kertoja ei suostu luopumaan, toistuu Saision trilogiassa kolme kertaa. Mutta Castorpin hienossa temppelissä on kauhea salaisuus, aivan kuten Pirkonkin unessa jotain hirveää on paljastumassa, kutsumattomat ihmiset ovat tulossa taloonsa. Castorp näkee temppelikammiossa näyn, jossa kaksi alastonta noitaa repivät kappaleiksi pientä lasta ja syövät tämän. He heristävät katselijalle nyrkkiä ja kiroilevat kauhealla äänellä.

Tämän jälkeen Castorp herää ja yrittää selittää itselleen kauheaa unta. Hän pohtii kaunista nuorta miestä, jonka katse johti hänet temppeliin, mutta lopulta irrottaa itsensä yhteydestä tähän poikaan. Sen sijaan hän miettii unensa koskeneen ”yhteisielua”, joka uneksii ikuisista asioista, ”nuoruudesta, toiveista onnesta... ja verisestä tuhosta”. ”Olivatko nuo auringon lapset toisiaan kohtaan kohteliaita ja viehättäviä juuri siksi, että salaa ajattelivat tuota toista asiaa?” (Mann 1957, 502.) Castorp näkee kuoleman tärkeänä voimana, koska se edustaa ”vapautta, haavetta, muodottomuutta ja himoa” (mt., 503). Sen vastapooliksi asettuu rakkaus: ”Hyvyyden ja rakkauden tähden ihminen ei saa päästää kuolemaa hallitsemaan ajatuksiaan”, ajattelee Castorp (mts.). Tämän jälkeen maisema selkenee ja Castorp näkee vastapäisen vuoren, aivan kuten Pirkkokin. Sitten hän ”laskettelee laaksoon”, kun taas Pirkko tällöin vielä viimeisen kerran nukahtaa ja putoaa vuoren rotkoon, sen sisälle.

Castorpin kokemuksessa vastakkaiseksi asetetaan auringon lapset, kauniit ja viehättävät, heidän onnensa, jonka toiseksi puoleksi asettuu väkivalta ja kuolema. Saisiol-la sitruunaperhosen keltaisuus ja ristilukin uhkaava kammottavuus edustavat samaa vastakkainasettelua. Kääntymyksensä jälkeen Pirkko näkee itsensä hetken kuoleman aiheuttajana – joka pintatasolla liittyy hänen osallisuuteensa perhosen kuolemaan. Selvemmin rinnastus kuolemaan liittyy kiellettyyn seksuaalisuuteen, jota hyvin voisivat kuvata Mannin kuoleman määritelmät vapaus, haave, muodottomuus ja himo. Pirkolle seksuaalisuuden myöntäminen olisi vapautus, se on myös salainen haave – joka Helenaankin kohdistuu. Samalla homoseksuaalisuus esioidipaaliseen viittaavana on muodotonta, rajatonta, kontrolloimatonta; ja paheksunnan taustalla on kysymys himosta, joka kohdistuu väärin.⁷¹

71 Mannin *Taikavuoressa* voi aavistaa – kirjailijan *Kuolema Venetsiassa* ja *Tonio Kröger* -novellien rinnalla – viittaukset homoseksuaalisuuteen ja sen kieltämiseen. Unessa Castropia viittilöivä poika on kuin suora kuva antiikin ihanasta poikarakastajasta tai Kuolema Venetsiassa -novellin nuorukainen. Mutta Castorpille himo – ja vapaus! – edustaa kuolemaa, joten hänen on käännäyttävä ”rakkauden” puoleen. Tässä rakkaus, niin positiivisena kuin se esitetäänkään, on kuitenkin eskapismia, pakenemista tavanomaiseen, yhteiskunnallisesti hyväksyttyyn eloon. *Tonio Krögerissä* sama vastakkainasettelu suurine ho-

Swalesin mukaan mikään Castorpin valaistumisista ei jää pysyväksi. Näin Pirkonkin laita on *Vastavalossa*. Kuten Kuolemantanssi-luvun hetkellinen ”näkeminen” vaihtui taas sokeudeksi, ryntää Pirkko Sveitsi-tarinan päätteeksi kohti ”punaista myrskyä”, kohti vuoden 1968 kohinaa ja työntää seksuaalisuutensa taka-alalle. Castorpin taas heitetään keskelle ensimmäisen maailmansodan taistelua. Kertojan mukaan Castorpin kohtalo näyttää heikolta, mutta kertoja ei tunne suurtakaan myötätuntoa sankariaan kohtaan. Hänet jätetään kirjan lopussa rintamalle pommien räiskeeseen. Kertoja lausuu viimeiseksi ilmaan kysymyksen: ”Kasvaako tästäkin kuoleman maailmanjuhlasta, tästä sateisen iltataivaan punaavansa synkästä kuumeen palosta kerran ilmoille rakkaus?”, joka saa koko kirjan taustaa vasten ironista merkitystä. Kehitystään kirjan henkilössä ei ole tapahtunut, miksi sitä tapahtuisi maailmassa?

Pirkon tarina *Vastavalossa* loppuu optimistisemmin, mutta Mannin romaanin kuvaus taistelusta surkeana rämpimisellä, jossa pelokkaat keskenkasvuiset miehet näkevät tovereidensa kuolevan vieressään, latistaa Pirkon mahtipontisen vision. Siitä voi lukea ennustuksen siitä, miten punaisessa myrskyssä tulee käymään. Sitä ennen Pirkon on kuljettava tiensä harhapolut, palattava hetkeksi *Punaisessa erokirjassa* ”kohtiinsa” ja omaksuttava isänsä tavoin marxistinen usko.

moseksuaalisuus-viittauksineen on selvemmin esillä ja myös yhteydessä kirjailijuuteen, johon Saisionkin trilogia tähtää. Michael Maarin tutkimus *Bluebeard's Chamber. Guilt and Confession in Thomas Mann* (2003) sisältää runsaasti viittauksia Mannin tuotannon ja homoseksuaalisuuden yhteyksiä kartoittaviin tutkimuksiin. Maar itse vastustaa Mannin itsensä tulkittamista homoseksuaaliksi, vaikkakin joutuu teoksensa lopuksi myöntämään, ettei asiasta voi saada täyttä selvyyttä. Samasta aiheesta myös Webber (2002), joka käsittelee myös erikseen homososiaalisuuden ja -seksuaalisuuden toimintaa *Taikavuoreessa* (mt., 78–80).

6 Poliittinen kääntymys: kotina kollektiivi

Taistolaisuus oli ateistinen liike, jossa oli paljon uskonnollisia piirteitä, mikä on jos sinällään paradoksi. Oikeastaan kaikki äärimmäiset liikkeet, joilla pyritään vaikuttamaan ihmisen mieleen, koostuvat paradokseista. (Pirkko Saisio Cilla Bhosen haastattelussa 2005.)

Vastavalon lopussa kirjan uskonnollinen etsintä kääntyy kristillisen uskon hylkäämiseksi. Kristinusko korvautuu kääntymyksellä kohti punaista vallankumousta, sotaa ja taistelua. Pirkko saa ystäviltään kirjeitä, joista hänen silmiensä eteen piirtyvät maailman tapahtumat, sen sotaiset huudot. Pirkko kuulee, että Amerikassa Mustat Pantterit ”ottavat vallan käsiinsä”, Afrikassa Biafra ”vaatii itsenäisyyttä”, kuten myös suomalaiset mielenosoituksissaan. ”Praha vaatii demokratiaa”, ”Vietnam ja koko latinalainen Amerikka vaativat vapautusta USA:n imperialismista” ja ”jokaisen panosta tarvitaan”. Kertoja tiivistää: ”Kaupunkien kadut täyttyvät mielenosoittajista, punaisista lipuista, iskulauseista ja palopommeista, ja minä istun valkoisessa huoneessa kuin ankka pahvilaatikossa.” (VV, 247.)

Pirkko tuntee itsensä erotetuksi kaikesta tästä, ”maailma, jonka vanhat rakenteet natisevat vastanousseessa myrskyssä, on jossain muualla, tämän valkoisen huoneen ikkunoiden takana” (VV, 248). *Vastavalossa* toistuva *Prinsessa Ruusunen* -satu rinnastuu Pirkon tilanteeseen: hän on ollut eristyksissä maailmasta, valkoisessa huoneessa, kuin unessa. Hän on odottanut passiivisesti jonkun toisen korjaavan hänen elämänsä hänen puolestaan, vaikkapa Jumalan. Nyt prinsessan on aika herätä. Pirkko näkee eristyneen itsensä naurettavana ja tuntee, että maailma ”odottaa minua” (mts.). Pirkko on parantunut, ”kuume on polttanut pois epäröintini ja sisuksiani mädättäneen Jumalan” (mts.). Kääntymyskirjallisuuteen tutustuneelle on selvää, että vaikka Jumala tuleekin karkotetuksi Pirkon ajatusmaailmasta, ei uskonnollinen retoriikka katoa mihinkään. Pirkon Jumalasta puhdistanut kuume vertautuu kääntymykselle ominaiseen sairauden ja siitä parantumisen vastakkaisuuteen. Pirkolle tutustuminen taistolaisuuteen tarjoaa vihdoinkin sellaisen yhteisyyden ja tyydytyksen kokemuksen, että hän joksikin aikaa parantuu itseinhostaan. Hän sitoutuu poliittisesti valvutuneeseen teatterilaisten yhteisöön.

6.1 Kommunistit ja kääntymyksen retoriikka

Matti Hyvärisen väitöskirjassa *Viimeiset taistot* (1994) analysoidaan taistolaisuuden taikavoimaa yksilöihin ja syitä, jotka ovat johtaneet liikkeestä erkaantumiseen. Hyvärinen käyttää Augustinuksen *Tunnustuksissa* esitettyä kääntymyskertomusta vertauskohtana taistolaisuuteen liittyneiden ja myöhemmin siitä erkaantuneiden kertomuksille. Augustinus-analogialleen Hyvärinen saa vahvistusta varsinkin Rauno

Setälän *Uusstalinistin uskontunnustus* -teoksesta (1970), jonka analysoinnilla hän väitöskirjansa aloittaa. Setälän teoksen nimi kiteyttää itsessään vasemmistoradikaalien ja uskonnon yhteyden, joka kirjan nimessä vetoaa lukijaansa Saision mainitseman paradoksaalisuuden voimalla. Todisteena taistolaisuuden uskonkaltaisuudesta Hyvärinen pitää myös liikkeen jälkipuheiden keskeistä metaforaa, ”takinkääntöä”. Yhtenä esimerkkinä tästä Hyvärisellä on Aulikki Oksasen runo, jossa takinkääntäminen rinnastetaan Pietariin kieltämässä Jeesuksen (Hyvärinen 1994, 16–20).

Hyvärisen haastateltavien ”poliittisista omaelämäkertoista” (mt., 51)⁷² havaitaan, että kommunistiseen liikkeeseen sitoutuminen toimi samankaltaisen prosessin kautta kuin uskonnollinen kääntymys. Hyvärinen itse kannattaa tiukkaa kääntymyksen määritelmää, jonka mukaan kertomuksesta olisi löydettävä vahva epifaninen hetki, joka merkitsee kertomuksen esitykseksi kääntymyksestä (Hyvärinen 1994, 49–50). Koska hänen haastateltujensa kokemuksissa taistolaisiin liittyminen tapahtuu useimmin vähitellen, pitää Hyvärinen ainoastaan Setälän teosta varsinaisena kääntymyskertomuksena. Edellisessä luvussa olen maininnut, miten kääntymyskertomuksen tyyppejä on useampia: kääntymyksen ei tarvitse olla ravisuttava. Rambon prosessimallin perusteella Hyvärisen keräämät kertomukset ovat kääntymyskertomuksia: Jokaisessa haastattelussa kertoja ensin tulee jollakin tavalla tutuksi liikkeen kanssa, liittyy liikkeeseen, sitten toimii osana liikettä ja saa kääntymystä vakiinnuttavia hyviä kokemuksia. Sanan levittäminen liikkeen ulkopuolelle, käännästytyö, on myös keskeistä. Kääntymisen onni ei kuitenkaan jää lopulliseksi, sillä vähitellen liike alkaa hankaloittaa jäsenensä elämää tai kääntynyt itse vieraantuu sen toiminnasta, väliin dramaattisestikin, ja kertomus muuttuu kuvaukseksi liikkeestä irtautumisesta.

Juha Siltala on tutkinut suomalaista 1800-luvun herännäisyyttä. Hän pitää Hyvärisen keräämiä elämäkertoja analogisina heränneiden kertomuksille. Hänen mukaansa taistolaisuudessa näyttäytyy herännäisyyden psykologiaa vastaava kaipuu varhaisen symbioottisen kokemuksen toistamiseen. Liikkeen helmassa oli mahdollisuus kokea uudelleen lapsen riippuvaisuus ja edetä siitä turvallisesti erontekoon ja yksilöllistymiseen. Mutta kuten uskonnollisessakin liikkeessä, myös radikaalin vasemmiston ongel-

72 Kiinnostavaa on, että Hyvärinen on halunnut määrittää haastattelukertomukset omaelämäkertoiksi. En tiedä, miten tarkkaan hän lopulta on määritelmänsä miettinyt, sillä välillä hän käyttää myös sanaa ”elämäkerta” (esim. mt., 49). Yksi haastateltavista, Juhani Ruotsalo, on kirjoittanut väitöskirjaan lisäyksen, jossa kritisoi oman haastattelunsa nimeämistä ”omaelämäkerraksi”. ”Oletetun omaelämäkerturin huomautus” -otsikolla varustetussa tekstissä Ruotsalo kommentoi Hyvärisen tutkimuksessa esitettyä ”Juhani Ruotsalon suurta projektia” ilmoittamalla, että ”[e]n ollut tiennyt, että olisin antanut suostumukseni tai edes myötävaikuttanut tämän tyyppisen tekstin valmistamiseen” (Ruotsalo 1994, 388). Väitöskirjaa naisnäkökulmasta tutkinut Eeva Peltonen ei kritisoi haastatteluille annettua määritelmää. Sen sijaan hän miettii, millaisiksi tarinat olisivat muodostuneet, jos haastattelijana olisi ollut nainen, joka olisi kiinnittänyt huomiota toisenlaisiin seikkoihin kuin Hyvärinen. (Peltonen 1998, 190.) Keskustelussa kosketellaan jälleen elämän ja kertomuksen yhteyttä: elämän objektiivista totuutta kertomuksen on vaikea tavoittaa.

maksi tuli ihmisen yksityinen tila. Liike ei lopulta parantanut yksilön perusahdistusta vaan antoi sille uusia muotoja, esimerkiksi tunteen uskonnollisesta kelvottomuudesta – tai poliittisesta vääroppineisuudesta. (Siltala 1992, 15).⁷³ Taistolaisuudesta poiskääntymisen kaltainen kehitys tapahtuu myös Siltalan aineistossa osalle herännäisyyden johtohahmoista, joiden uskonnolliset elämäkerrat hän esittää. Kääntymys liikkeeseen on useimmiten elämäkerroissa merkittävässä roolissa.⁷⁴

Hyvärinen korostaa tutkimuksessaan vasemmistolaisuuden kollektiivisuutta, jota hän kuvaa mm. poliittisen kielenkäytön me-retoriikalla, jota ilman ”mikään kollektiivinen projekti tuskin selviää kovin pitkälle” (Hyvärinen 1994, 71). Hyvärisen mukaan 1970-luku varsinkin oli ”meikäläisyyden” kulta-aikaa, esimerkiksi eräässä 60-sivuisessa puheessa me-ilmaisuja käytettiin 225 kertaa. Me-ilmaistujen muassa rakentuu vastakkainasettelu meidän ja heidän välille, kuten Hyvärisen mainitsemassa poliittisessa puheessa todetaan: ”Me puolustamme horjumatta sosialismia kaikkia vääristelyjä, hyökkäyksiä ja parjauksia vastaan, tulivatpa ne oikealta taikka ’vasemmalta’” (SOL iv⁷⁵; sit. Hyvärinen 1994, 71). Hyvärinen siteeraamassa lauseesta käy myös ilmi, että vasemmistoradikaalien oli jatkuvasti oltava varuillaan myös omiensa puolesta, oikeaoppisuutta oli valvottava ja puolustettava.

Pienimmässä yhteisessä jaettavassa kollektiivisuutta luova me-puhe yhdistetään Pirkon kommunisti-isään sekä häntä apinoivaan Pirkkoon. Nuoren Pirkon näkökulmasta kerrotussa tilanteessa me-puhe ilmaisee lapsen tarvetta muodostaa ympärilleen suojaava, muusta maailmasta erottava symbioosi joko äidistä ja itsestään tai laajemmasta perheestä. Kertoja mm. kuvaa, miten Pirkko on onnessaan päästyään kahden äitinsä kanssa saunaan: ”me istumme ulkopenkillä, minä ja äiti, pyyhkeissämme” (s. 65). Myöhemmin Pirkko yhdistää me-kollektiiviin itsensä ja koko lähisuvun: ”Joka kesä me menemme Linnanmäelle. / Me menemme sinne kaikki kuusi, joka kesä: isä, äiti, mummo, pappa Ulla-täti ja minä.” (PYJ, 79.) Perheen yhteisen poliittisen ja uskonnollisen kannan kertoja ilmaisee näin: ”isä ja minä ja äiti emme usko mihinkään pyhäkouluihin” (PYJ, 25). Luvussa ”Voima” me-henki on erityisen vahva, mitä korostetaan luvun aloittavalla lähes sivun pituisella luettelolla siitä, mitä ”meillä” on ja mitä ”me” teemme. Tässä kohtauksessa näkyy me-hengen ja kommunistisen ajattelun yhteys, ja samalla koko luvun mitassa sarkastinen suhtautuminen kommunistiseen retoriikkaan. Luvussa nimittäin kuvaillaan, miten isä haluaa perheensä erottautuvan muista, haluaa että he menevät ”eteenpäin”. Alku on jo hyvä: ”Meillä on kaikkea enemmän kuin muilla. / Meillä on auto ja sunnuntaikävelyt ja Leninin Kootut ja

73 Siltala viittaa Hyvärisen ennen väitöskirjaansa aineistostaan julkaisemaan artikkeliin, joka on julkaistu lehdessä *Tiede & Edistys* 1991, 255–273.

74 Herännäisyys kukoisti vuosina 1831–1851, mutta liikkeen hajaannus alkoi jo 1842 (Siltala 1992, 421).

75 SOL iv. *Demokratian ja tieteen puolesta imperialismia vastaan*. Sosialistisen Opiskelijaliiton 8. liittokokous. 15-16.4.1972. Helsinki.

Mummola ja äidin nuoruus ja kommunismi ja isän melkein raittius ja lapsilisä, joka ei mene ruokaan ja vuokraan niin kuin muilla flemarilaisilla, vaan jolla ostetaan lapselle kumisaappaat tai kevätkuulamekko tai hokkarit tai mitä lapsi milloinkin sattuu tarvitsemaan.” (PYJ, 203.)

Psykoanalyttisen teorian kehikko taipuu notkeasti selittämään Pirkon taistolaisuuteen sitoutumista, koska tekstissä korostetaan liikkeen kollektiivisuuden tarjoamaa nautintoa. Pirkon lapsuuden kommunistinen me-retoriikka taustoittaa Pirkon myöhempää kääntymystä kommunismin uskontoon: eikö Pirkko voi löytää paikkaansa muualta kuin isän uskonnosta? Voima-luvun isän kommunistiseen eetokseen kohdistuva sarkasmi rakentaa lisäksi toisenlainen yhteyden Pirkon ja hänen isänsä välille: isä ei tyydy kommunismin tarjoamaan yksilöllisen tuhoamiseen vaan haluaa erottautua, ja niin tulee haluamaan hänen tyttärensäkin.

Pirkon poliittisessa kääntymyksessä on vastaavuuksia Hyvärisen referoimiin poliittisiin elämäkertoihin. Hyvärisen väitöskirjan yksi lähtökohta on SOLin virallisen, kollektiivisen äänen kontrastoiminen yksittäisten jäsenten kertomuksiin. Hyvärinen kuvaa samaa jännitettä yksilön ja yhteisön välillä, jonka olen yleisemmällä tasolla nähnyt rakentuvan Saision trilogiaan. Yksilöllisen äänen ja kollektiivisen kertomuksen kontrastoituminen oli haastatteluissa tavallista: usein oma kertomus muotoiltiin joko vahvistamaan tai kiistämään virallista kertomusta. Liikkeen oletuksena oli kaikkien yksittäisten subjektien antautuminen yhden suuren subjektin – työväenliikkeen – käyttöön, mitä korostettiin mm. liikkeen taisteluohjelman kuvituksessa, jossa yksinäinen ihminen esitettiin onnettomana ja vieraantuneena. Vasta joukossa hän voimaantuu. (Hyvärinen 1994, 75–77.)

Alkuvaiheessa joukkoon sulautuminen ei opiskelijaliikkeeseen liittyvästä tuntunut itsen uhraamiselta vaan rakastumisen kaltaiselta nautinnolliselta symbioosilta. Vähitellen oman äänen puute alkoi vaivata liikkeen jäseniä tai ylipäänsä se, ettei enää ollut lainkaan omaa aikaa. Yksilölliset puuhut, ihmissuhteet tai yksilöllisen elämisen ongelmat, eivät olleet tärkeitä. Ennemmin ne olivat hävettäviä: piti tehdä politiikkaa, ei ”hoitaa ihmisiä” (Hyvärinen 1994, 220). Liikkeen ankaran kollektiivisuuden takia monelle tuli jossain vaiheessa ajankohtaiseksi kuunnella yksilöllistä puolta itsestään, vetäytyä liikkeestä. Joillekin irtautuminen tuli pakolliseksi, kun itse liike vähitellen hajosi.

Hyvärisen haastattelemista entisistä taistolaisista erityisen vahvasti Pirkon hahmoon resonoi entisen SOLilaisen, Anu Rantasen tarina (Rantanen 1994, 125–156).⁷⁶ Ensimmäisen opiskeluvuoden Rantanen kuvailee menneen liikkeen ”tarkkailemisessa”, vasta toisena vuonna hän alkoi ”aktiivisesti hakeutua porukoihin”. Hän kaipasi jotain, ”joka olisi vastannu”, hänellä oli ”mykkä tarve, joka veti mukaan” (Hyvärinen 1994, 128). Hyvärisen mukaan Rantanen yrittää erottaa itsensä perinteisestä näke-

76 Anu Rantasen nimi ei ole oikea nimi (Hyvärinen 1994, 352, nootti 3).

myksestä siitä, minkälaisia taistolaisten oletettiin olevan (mt., 129). Yksi Rantasta SOLiin liittymään kannustanut piirre oli kansainvälinen solidaarisuus, se oli ”tavallaan semmonen... herääminen silleen, mitä muualla maailmassa tapahtuu ja semmonen...” (Hyvärinen 1994, 131). Tässä aktivoituu konventionaalinen kääntymyksen retoriikka. Hyvärinen kysyy Rantaselta huippukohtia liikkeen osana olemisessa, ja Rantanen myöntää hiljaisuuden jälkeen sellaisiksi ”massiiviset tapahtumat, joissa vielä tuntu olevan semmosta... semmosta yhteistä tunnetta ja yhteistä ajatusta (– –) että tulee semmonen liikuttunu olo taikka sellanen, että kyllä tämä sentään on jotain...” (mt., 131–132).

Hyvärisen mukaan Rantasen tapauksessa SOL-toiminta oli vastareaktiota koulun ”pysähtyneelle, vastenmieliselle ja autoritaariselle maailmalle” (mt., 135). Kommunismista toiminnasta hän etsi myös erilaista naisena olemisen tapaa, sillä lapsuudessa hän koki vastenmielisyyttä tytön roolia kohtaan, johon tuntui liittyvän paljon enemmän vaatimuksia kuin pojille esitettiin. ”Taistelin (– –) tyttönä olemista vastaan (– –) jonnekin kaksitoistavuotiaaksi saakka, sitten vähitellen alistuin asiaan, mutta... kieltäydyin laittamasta mitään hameita päälle tai leikkimästä tyttöjen kanssa” (mt., 144). Taistolaisten joukosta hän tunsii löytävänsä erilaisia naisia, mutta joutuu pettymään, koska naiset joutuvat sielläkin syrjään sysätyiksi, naisille tyypillisiin touhuihin (mt., 144–45). Omien yksityisasioiden nostaminen puheenaiheeksi – vaikka se olisi tehty politiikan nimissä – ei sopinut radikaalin vasemmiston toimintatapoihin (vrt. Sarri-mo 2000, 22).⁷⁷ Vastaavaa pettymystä ja silmien hidasta avautumista kuvataan Pirkon ja tyttöystävä Havvan käsittelevän, kun he riitelevät siitä, sopivatko homoseksuaalit sosialistisen kansalaisen muottiin (PE, 266–269).

Rantanen odotti, että SOL tarjoaisi paikan, joka ei olisi autoritääriäinen tai pakotaisi yhteen muottiin, että häntä ”ymmärretään taikka että minäkin tulisin kuulluksi tai minut otetaan vastaan sellasena kuin minä olen” (mt., 137). Toive ei toteutunut. Rantanen kuvitteli, että hänen persoonallisia mielipiteitään kuunneltaisiin, toisin kuin koulussa, mutta hänestä oltiin kiinnostuneita vain silloin, jos hän oli ”valmis hyväksymään tai tukemaan jotain” (mts.). Pettymyksen kuvauksen perusteella Hyvärinen tulkitsee Rantasen kertomusta ”persoonallisen äänen syrjäytymisen tarinana” (mts.), jossa hänellä on vain ”toisen, tukijan paikka”: ”järjestössä ei ole tilaa hänen äänelleen” (mt., 138). Suoran konfliktin sijasta Rantanen yrittää puhua itseään liikkeen

⁷⁷ Cristine Sarri-mo kuvaa, miten Ruotsissa monia naisia houkutti vasemmistolaisuuden kollektiivisuus. Yleistä vasemmistopolitiikkaa pidettiin kuitenkin sukupuolisokeana ja naisille osoitettiin kahvinkeitäjä ja sihteerin töitä. Juuri siksi jotkut feministit kokivat tarpeelliseksi erottautua omiksi naisten asioita ajaviksi järjestöiksi, yksityisen tuominen politiikkaan nähtiin helposti porvarillisena, ja naisten elämän sfääri kokonaisuudessaan tapahtui paljolti vaietun yksityisen alueella. Porvarillinen naisliike ei monia 1970-luvun aktivisteja kuitenkaan houkuttanut, sillä vasemmistolaisen ajattelun kollektiivisuus houkutti, ajatus pääsystä osalliseksi vastakkaisena yksityisen piirin sirpaleisuudelle (Sarri-mo 2000, 22). Kollektiivin luomiseen tähtäsi yksityinen on poliittista -ajattelukin: nainen ei ole ajatuksineen yksin kotona vaan kaikkialla kodeissa on toisia naisia, jotka ajattelevat samoja ajatuksia.

periaatteiden puolelle, Hyvärisen sanoin ”halu olla mukana samassa projektissa on niin valtava, että ristiriitojen edessä syntyy halu käännäyttää itse itsensä ajattelemaan oikein”, ja voi jopa sanoa, että ”järjestön ääni kuuluu myös omassa mielessä ja taivuttelee minää suostuvaiseksi” (mts.). Erityisen hankala moinen skitsofreeninen tilanne oli siksi, että Rantanen ei itse tuntenut oikeasti olevansa ”agitaatio- ja propaganda-ihminen” (mt., 139). Ongelma siis oli, että ”järjestön ihmisihanne ja kertojan oma minäkuva joutuivat ristiriitaan”, kuten Hyvärinen tulkitsee (mts.). Konkreettisesti Rantanen kertoo, että liikkeen retoriikka, joka perustui Stalinin esittämiin poliittisiin periaatteisiin, sai hänet käyttämään puheessaan itselleen vierasta kieltä (mts.).

Yleisemmin Hyvärinen kuvaa Rantasen oloa taistolaisten joukossa ”vieraissa vaatteissa olemiseksi” (mt., 140). Kun hän vihdoin ymmärtää tämän, tapahtuu Hyvärisen mukaan hänessä suurin käänne, joka poliittisen käänteeseen sijasta onkin käänne suhteessa minään. Hän löytää itsestään jotain täysin leninismien ulkopuolista, ymmärryksen siitä, ettei hän ole ”taisteleva nuori”. Hyvärinen määrittelee Rantasen kertomuksen rakentavan oman minän ja ulkoa omaksutun minän vastakkaisuuden (mt., 151). Kuten olen korostanut, sama vastakkaisuus pätee ”Saision” esitykseen Pirkon kertomuksesta.

6.2 Kahlittu poliittinen toimijuus

Punaisessa erokirjassa Pirkko alkaa yhä selvemmin tavoitella kapinallista itseään, joka katosi työtöksi kasvattamisen myötä. Kristinuskon kapinallisista hänellä ei ole tietoa Jeesusta ja Jeanne d’Arcia lukuun ottamatta, ja molemmille kävi huonosti. Siksi on käännäyttävä etsimään totuutta muusta suunnasta.

Matti Hyvärinen käyttää ydinmetaforan käsitettä kuvaamaan poliittista muutosta, joka Suomessa oli käynnissä radikaalin vasemmiston nousun aikoihin. Hyvärinen nimeää ”vallankumouksen” vasemmistoliikkeiden ydinmetaforaksi, jota tuolloin keran toisensa jälkeen toistettiin poliittisena iskusanana. Ydinmetafora kiteyttää muutoksen, joka liikkeen sisällä usein on vasta tulossa; metaforaa aletaan käyttää ennen kuin sen varsinaista merkityskenttää on ymmärretty. Uusi metafora tekee häiriön aikaisempaan ajatteluun synnyttäen uusia ajatuksia, tekoja ja diskursseja. (Hyvärinen 1994, 93–96.) *Punaisessa erokirjassa* vallankumouksen iskusana toistuu Hyvärisen aineistosta tutulla tavalla: se kuvastaa tehtävää, jonka taistolaiset ottivat kantaakseen. Oli yhdessä tehtävä vallankumous, joka yliopiston kontekstissa tarkoittaa yliopiston johdon vaihtamista ja ylioppilasteatterin kontekstissa hallituksen kaatamista.

Vallankumous on vastakkainen armon käsitteelle, joka on tulkittavissa *Pienimmän yhteisen jaettavan* ja *Vastavalon* ydinmetaforaksi. Vaikka *Vastavalossa* Pirkko kapinoi isäänsä ja opettajaansa vastaan teini-ikäisen raivolla, hän ei todellisuudessa tee mitään konkreettista, uskonnonkin suhteen hän odottaa armoa passiivisesti uskoen, että armon saa, jos Jumala suo. Mutta toisin oli kommunismissa: odottelun sijasta on toimittava!

Hyvärisen mukaan vallankumoukseen liittyi usein toinen ydinmetafora, ”sota” (mt., 95). *Vastavalon* lopussa syttyy sodan viitekehys, paitsi ”palopommeina” (VV, 247), myös ”murtuvina marmoripylväinä” ja ”talojen seinille roiskahtelevina verietsauksina” (VV, 250). Nämä väkivallan kuvat yhdistetään tekstissä kommunismin kuvastoon ja intomieliseen taistelun henkeen.

Punaisessa erokirjassa Pirkko kohtaa konkreettisesti vallankumouksen ensi mai-
ningit:

Vallankumouksen myrskyä enteilevät tuulenvireet ovat puhallelleet yliopiston pyl-
väskäyttäviä koko alkusyksyn. Lentolehtisiä ajelehtii kahvilan pöydillä, vaatenaulakoi-
den hattuhyillyillä, naistenhuoneessa. (— —) [V]ähän väliä kahvilan halki kulkee yhden,
kahden tai kolmen opiskelijan hymytön torpedo, joka jättää jälkeensä papereita ja
vaatimuksia: Demokratia yliopistoon! Mies ja ääni! Alas professorivalta! Alas hännys-
telijät! (PE, 71.)

Iskulauseissa toistuu paitsi vallankumous-sana, myös Hyvärisen määrittelemä vasem-
mistoradikalismin käyttämä ”huudon retoriikka” monina huutomerkkeinä. Sillä on
tietysti konnotaationsa sotaan ja taisteluun, aggressioon ja edelleen väkivaltaan (Hy-
värinen 1994, 93–96). Huomattavaa onkin, että vallankumous-metaforan mukana
aletaan myös toimia tietyllä tavalla, aivan kuin sana itsessään panisi liikkeelle tietyn-
laisia tekoja. On aggressiivisesti kaadettava, kumottava, vaihdettava. Vallankumouk-
sen rinnalla kulkee *Punaisessa erokirjassa* kolmesti toistuva, aktiiviseen kapinaan kan-
nustava iskulause ”valtaa ei saada, se otetaan” (PE, 71, 83, 115). Ensimmäisen kerran
se kirjataan luvun ”Punainen valtaistuin (osa I)” alussa, kun Pirkolle vielä vieraat
vallankumoussoturit huutavat: ”Demokratia yliopistoon! Mies ja ääni! Alas professo-
rivalta! Alas hännystelijät!” (PYJ, 71.) Ja heti tämän jälkeen todetaan, että valta pitäisi
ottaa, ei saada (mts). Paradoksi syntyy jo tässä: mitä demokratiaa se sellainen on? Tätä
kysymystä ei kuitenkaan kysytä tekstissä, vielä.

Pirkko ei ole vielä mukana vallankumouksessa, sen sijaan hän tuntee ”itsensä ul-
kopuoliseksi, pelokkaaksi ja mitättömäksi” (PE, 72). Hän ei kiinnosta ketään, vaan
”vallankumouksen kärki salkkuineen ja lentolehtisineen luo hänen välinpitämättö-
män, usein kylmän katseen ohi porhaltaessaan” (PE, 72). Pirkko on kuin SOL:n
taisteluohjelman kuvituksessa esitetty yksinäinen opiskelija, joka vieraantuneena
kyhjäyttää yksinäisessä elämässään. Kääntymyskertomuksen näkökulmasta Pirkko on
jälleen kriisissä, uuden kääntymyksen spiraalin lähtökohdassa: ”Hän juo liikaa, tietää
sen itse, herää vasta iltapäivällä” (PE, 73). Hän kiertää kahviloita ja ravintoloita, ja
klovnisilmäinen yrittää viedä hänen toimintaansa rakentavampaan suuntaan, kuljet-
taa häntä taidenäyttelyihin ja elokuviin. Tyttöystävä tekee diagnoosin: ”Sun elämä
on menossa vituiks” (PE, 74).

Tyttöystävä keksii keinon, jolla Pirkko saadaan pelastettua takaisin elämään. Taas
Pirkko on Prinsessa Ruususen tarinassa: Pirkon ”pelastaa” omalta passiivisuudeltaan

tyttöystävä klovnisilmäinen, joka komentaa hänet hakemaan teatteriin. Voisi myös ajatella, että Pirkon aikuisuus ja oma aktiivinen toiminta alkaa vasta, kun hänen seksuaalisuutensa on herännyt klovnisilmäisen ”suudelmasta” – tätä ei kuvata, mutta pariskunta tytöistä tulee klovnisilmäisen aktiivisuuden ansioista. Klovnisilmäinen saa Pirkon liittymään Ylioppilasteatteriin, joka on taistolaisten hallussa, ja näin hän pääsee mukaan ylioppilasliik ehdintään. Tässä vaiheessa Pirkko ei kuitenkaan vielä ole sitoutunut YT:n toimintaan: kertoja ei osaa vastata, halusiko hän edes oikeasti sinne. Kertoja analysoi: ”hän halusi päästä pois varjoista (– –) mukaan punertavaan, reunoiltaan paisuvaan myrskyyn” (PE, 78). Myrskyn metafora kulkee vallankumouksen rinnalla Pirkon kommunistisen innon kuvaamisessa ja antaa vihjeen kommunistisen aktiivisuuden toisesta, kontrolloimattomasta puolesta.

Tarina jatkuu luvun toisessa osassa ”Punainen valtaistuin (osa II)”, jossa kerrotaan Pirkon sitoutumisesta ja kotiutumisesta Ylioppilasteatteriin ja taistolaiseen liikkeeseen, osallistumisesta yliopiston johdon kumoamiseen. Pirkon innoittuneen toiminnan yhteydessä kertoja toistaa ensimmäisen kerran iskulauseen ”valtaa ei saada. Valta otetaan.” (PE, 83.) Pirkko on itse mukana hokemassa iskulausetta ja on siinä illuusiassa, että hän on osana niitä, joilla on ote vallasta.

Nyt hän alkaa tuntea olevansa liikkeen parissa kuin kotonaan, ensi kertaa. Hän oppii uusia asioita, joihin kuuluu paitsi teatteria, myös poliittista toimintaa. Hän ei ole kotonaan vain liikkeen ihmisten parissa vaan omassa itsessään. Hänen rajansa aukeavat, kun hän oppii aivan uuden asian:

hän oppii koskettamaan, olemaan kosketettu. (En ole lapsuuden jälkeen, ennen klovnisilmäistä, koskettanut ketään, paitsi satunnaisesti, vahingossa. Ihoni on kipeä kosketuksen puutteesta.)

Ja

tuntikausia hän lojuu kokouksissa, Ylioppilasteatterin superlonpatjoilla, silittää pehmeästi, arasti, vieressään lojuvan hiuksia, käsivartta, olkapäitä.

Tuntikausia hän lojuu koskettavana.

Hänen huokosensa avautuvat, imevät ravintoa hajamielisyistä hyväilyistä.

Hänen vartalonsa (se tuntematon) piirtyy näistä kosketuksista olemassa olevaksi, rakkaaksi. (PE, 82.)

Uskonnollinen yhteisö kutsui Pirkkoa sen yhteisöllisyyden, symbioottisuuden kautta. Sama asia houkuttaa Pirkkoa hänen uudessa yhteisössään. Kosketuksen ja lapsuuden yhteys kerrotaan tekstissä suoraan. Pirkko ikään kuin syntyy uudelleen, käyttäakseni konventionaalista kääntymyksen metaforaa. Kokemuksessa uskonnollissävyytteinen kotona olemisen tunne samastuu rakastettuna olemisen tunteeseen, joista kumpikin on helppo selittää psykoanalyttisen teorian primääriobjektin kaipuulla.

Lapsuuden ja taistolaisen teatterilaisuuden yhdistävät toisiinsa myös laulu, joka ympäröi Pirkko niin lapsena kuin jälleen YT:ssä. Lapsena, jolloin äiti oli ”aina koto-
na, siihen asti kunnes (– –) minä jouduin leikkikouluun” (PYJ, 23), äiti joko lauloi venäläisiä taistelulauluja tai radio oli auki. Nyt hän ei vain kuule samoja taistelulauluja ympärillään, kuten lapsena, jolloin hän oli vielä passiivisena seuraamassa muiden elävän elämäänsä. Nyt hän on itse mukana laulamassa: ”On ihmeellistä kuulla oman äänensä soivan varmana ja ehdottomana” (PE, 85). Laululla on vahva yhteyttä luova merkitys: Rambo esittää sen olevan tärkeä osa uskonnollisia rituaaleja, jotka antavat ruumiillista tietoa uudesta liikkeestä, johon yksilö on liittynyt. Laulaminen yhdessä (ja esim. kollektiivisesti toistetut rituaaliset eleet ja liikkeet) tuottaa vahvan tunteen olemisesta osana liikettä ja samalla sen kautta pystytään kertomaan tarinaa uudesta uskosta ulkopuolisille. (Rambo 1993, 114–114.)

Yksilöllinen rakkaus jää taustalle suuressa yhtymisen huumassa: vaikka klovnisilmäinenkin tarjoaisi kosketusta, rakkaus klovnisilmäiseen ”kaasuuntuu” ja ”laajenee koskemaan kaikkia niitä, joiden kanssa hän aatteensa, patonkinsa ja aikansa jakaa” (PE, 83). ”Saisio” tiivistää Pirkon ruumiin rajojen aukeamisen ja yhtymisen kollektiiviseen subjektiin runollisella kuvalla, jossa kommunismi elää punaisena värinä: ”(Verisuonistani kasvaa suonten punainen verkosto, johon sykkeen lyö maailman yhteinen, salainen valtimo.)” (PE, 83.) Yhteisen ruumiin myötä kielikuvat piirtävät mieleeni myös dokumenteista tutun kuvan lapsesta äidin kohdussa, jonka seinämien läpi punainen valo hehkuu verisuonien kuvioinnin läpi ja kohdun seinämä sykkii äidin sydämen sykkeen tahdissa. Näkymä rinnastuu trilogiassa toistuvaan kuvaan tytärestä äitinsä syleilyssä, jolloin ”äidin sydän sykkii hänen otsaansa vasten” (PYJ, 69).

Pirkko havaitaan hyväksi oppilaaksi teatterilaisten joukossa. Ohjaaja antaa hänelle haasteen: hänet valitaan päärooliin *Lakko*-näytelmässä.⁷⁸ Pirkko on innoissaan, niin että unohtuu hetkeksi individualistiseen iloon, unelmoimaan ensi-illasta, kriitikoiden suitsutuksesta ja kuvasta lehdessä (PE, 92). Pirkon menestyksen kynnyksellä kertoja puuttuu kertomukseen rinnastaen sen tunnettuihin satuihin, nyt ei Prinsessa Ruusu-
seen vaan Tuhkimon ja Ruman ankanpoikasen transformaation kokeviin hahmoihin.

Hänen tarinansa voisi olla Tuhkimon tarina.

Mutta se ei ole. Hän ei ole nokinenäinen, ahkera eikä nöyrä.

Hän ei ole myöskään ruma ankanpoikanen, sillä hänestä ei (mielestään) ole tuleva uljasta, pitkäkaulaista joutsenta. (PE, 89.)

Kommunistisen retoriikan taistelevan nuoren ideaali ei sopisikaan kumpaankaan mainituista saduista, joissa muutos tapahtuu vääjäämättä, ilman omaa vaikutusta.

78 *Lakko*-näytelmä on todellisuudessa esitetty YT:ssä vuonna 1970, ohjaajana oli Arja Saijonmaa.

Toisaalla *Punaisessa erokirjassa* kertoja huomauttaa, miten ”ruumiinkuva säilyy, vaikka ruumis muuttuisi”. ”Hän on laihtunut viisitoista kiloa kotoa muuttamisen jälkeen, hän näkee sen vaa’asta ja valokuvista mutta ei usko sitä.” (PE, 226–227.) Pirkolla on vastaavasti vaikeuksia muuttaa tarinaa, jonka hän on itsestään kirjoittanut. Pirkon itseidentiteetti perustuu kertomukseen, jossa hänet on ”tummuudessaan” tuomittu sivurooleihin. Siksi hän mieluummin päättää mennä mukaan kaatamaan YT:n hallituksen kuin keskittyä hänelle annetun pääroolin harjoitteluun. Niinpä Pirkko ”ei epäile heittäytyä päätä pahkaa tuuleen, joka on yltymässä myrskyksi Vanhan ylioppilastalon kahvilan marmoripöytien ja olutlasien kepeässä kilinässä” (PE, 90).

Myrskyn kuva toistuu kerran toisensa jälkeen *Vastavalon* lopusta alkaen asettuen sotaan, tuleen ja taisteluun viittaavien metaforien rinnalle. Sota ja myrsky rinnastuvat toisiinsa myös Mannin *Taikavuoren* lopussa, jonka kirjoitin ennakoivan *Punaisen erokirjan* tapahtumia, sodan hallitsemattomuutta vastakkaisena taistelua ihannoiville puheille. *Punaisessa erokirjassa* myrskyn metafora ironisoi vallankumouksen ajatusmallia. Myrsky on kontrolloimaton, vie ihmisen mukanaan, jättää tämän vaille omaa valtaa – onko sittenkään päästy minnekään passiivisesta armon odottamisesta? Myrsky konnotoi luennassani Mannin ohella Shakespearen *Myrskyyn*, jossa Prospero kuvittelee pystyvänsä suvereenisti hallitsemaan muiden ihmisten toimintaa. Samanlainen omnipotenssin harha vallitsi taistolaisessa liikkeessä: pyrkimys täydelliseen hallintaan käy ilmi liikkeen äärimmäisestä järjestyneisyydestä (vrt. Hyvärinen 1994, 26–31). Kuitenkin Hyvärisen haastattelemien yksittäisten jäsenten mielissä kytivät omat, kapinallisetkin ajatukset, joita ei saanut ilmaista.

Vastavalossa Pirkko tuntee ihanteen tasolla itsensä Jeesukseksi mutta toimii lastenkodin tädit paljastaessaan kuin Juudas. *Punaisessa erokirjassa* ihanteen ja todellisuuden välillä on vastaava kuilu. Pirkko elättelee ajatusta, että hän pystyisi menemään mukaan tuuleen ja samalla olla subjekti, joka on mukana vallankumouksessa, aktiivisena. Hän saa kuitenkin huomata, että muut tulevat päättämään hänen kohtalostaan.

Näytelmän pääroolin suhteen tulos on kaksinainen: hänestä tulee Tuhkimo ja kaikkien ihailema joutsen. Hän onnistuu tulemaan kuvatuksi *Helsingin Sanomiin* ja yllättäen pääsee vielä Ylioppilasteatterin johtoon. Kuitenkaan hän ei ymmärrä, miten niin on käynyt, mitkä suunnitelmat hänet ovat omalle paikalleen johdattaneet. Päärooli ei tule hänelle aktiivisen toiminnan ansiosta. Se ei estä häntä olemasta hurmoksellisesti innostunut uudesta poliittisen toimijan roolistaan.

Pirkko joutuu opilliseen kuulusteluun vain jokin aika sen jälkeen, kun hän on lähtenyt mukaan kapinaliikkeeseen. Näin hän saa ensimmäisen varoituksen vallan epäluotettavuudesta, oman asemansa horjuvuudesta. Vaikka hän itse on ollut suunnittelemassa vallankumousta, jossain muualla on päätetty, että kaikki ylioppilasteatterin jäsenet joutuvat kuulusteluun, jonka sisältö esitetään etukäteen jäsenille:

Jokaisen Ylioppilasteatterin jäsenen tulee saapua erikseen sovittavana ajankohtana henkilökohtaiseen kuulusteluun, missä erikseen sovittava tuomioistuim arvioi kunkin jäsenen poliittisen vakaumuksen ja soveltuvuuden Ylioppilasteatterin toimintaan ja sitä ohjaaviin ja kontrolloiviin periaatteisiin, jotka erikseen sovittava toverituomioistuin määrittelee. (PE, 93.)

Vallan anastajien oma asema kontrolloivan vallan alla paljastuu. Kuulustelussa kaikkien oletetaan soveltuvan Ylioppilasteatterin kontrolloiviin periaatteisiin, tämä katsotaan kerrassaan välttämättömäksi osallistumiselle teatterin toimintaan, vaikka ei ole kerrottu mistään opintopiireistä, joissa teatterilaiset olisivat voineet oppia liikkeen ajattelutavan. Näin Pirkon kuvataan kokevan kuulustelun alun:

Häntä ei pyydetä istumaan, ja hämillisenä hän työntää kädet taskuihinsa, etsii, turhaan, rauhoittavaa hymyä tai katsetta raadilta, jonka kanssa hän vasta kolme päivää sitten oli Vanhan kahvilassa, ruskeanpehmeässä mallashumalassa, vallanvaihdesta suunnittelemassa.

Pöydällä on papereita, kansioita, kyniä, juomalaseja ja vesikarahvi, pöydän takana silmälasin välähdyksiä, nopeasti vaihtuvia katseita. (PE, 93)

Valta-aseman muuttumisen takia Pirkon kokemus toisten läsnäolosta muuttuu. Pirkko ei kohta enää näe ystäviään sellaisina kuin he ovat vaan kasvottomina, vain pelkinä katseina, jopa ilman silmiä, vain silmälasien välähtely näkyy Pirkolle. Samalla tavalla Panoticonin vangeille olisi ollut ominaista olla näkemättä vartijoitaan, pelkkä tietoisuus heidän olemassaolostaan riittää sisäisen valvonnan käynnistämiseen (vrt. luku 3). Jumalalta tuttu vallankäyttö ja tuomiovalta vihjaa olemassaolostaan kommunistisessa toiminnassa. Pirkko on asioiden saamasta käänteestä yhtä yllättynyt kuin oli aikaisemmin Jumalan ilmestymisestä kuuntelemaan hänen rukouksiaan.

Kuulustelussa ei jää epäselväksi, miten kovasti Pirkko yrittää mukautua liikkeeseen, niin että liikkeen ääni todellakin alkaisi kuulua hänen sisällään, kuten Hyvärisen haastatteleamalla Anu Rantasella. Valta on asettunut niin elimelliseksi osaksi hänen mieltään, että hän tuntee alussa tietävänsä, mitkä ovat oikeat vastaukset hänelle esitettyihin kysymyksiin.

– Mitä teatteri sinulle merkitsee?

Tätä hänen ei tarvitse miettiä. Tämän hän osaa:

– Välinettä. (Ei sanaakaan kosketuksesta, joka on valunut ihooni, ja sieluun; ei sanaakaan esiintymisen hurmasta, ei täällä.)

– Välinettä mihin? Voitko tarkentaa?

– Yhteiskunnan muuttamiseen.

(Tämä on naurettavan helppoa. Hymyilyttää.) (PE, 93.)

Pirkko on aikaisemmin yrittänyt opetella puhetapaa, jota ylioppilasteatterilaiset käyttävät, mutta hän ei vielä osaa sitä täydellisesti. Hän kuitenkin sisässään tietää, mitä ei pidä sanoa. Kyse on nyt politiikasta, ei tunteista ja sielusta; jälkimmäinen sana muistuttaa Pirkon aikaisemmasta uskonnollisesta etsinnästä. Myös yksilöllisestä nautinnosta, joka liittyy toisten edessä esiintymiseen, on vaiettava. *Vastavalon* lukenut lukija havaitsee, että Pirkko on joutunut nyt isänsä paikalle: häntä kuulustellaan marxilaisesta opista, jonka sisällöstä hän ei tiedä juuri mitään, tuntee vain kuluneimmat iskulauseet. Mutta kohta kuulustelu jatkuu:

– Miten sun mielestä yhteiskuntaa pitäis muuttaa?

– Parempaan suuntaan.

Linssien välähtelyä, pahaenteistä kuiskuttelua.

Hänen suutaan alkaa kuivata.

Hän vaihtaa asentoa:

– Siis kapitalismista sosialismiin.

– Ja miten se on näkynyt sun toiminnassas?

Hän vaihtaa asentoa.

Hiljaisuus hilseilee hämärässä huoneessa.

– Mä tulen kommunistisesta kodista.

Virhe.

Kukaan pöydän takana istuvista ei tule kommunistisesta kodista. (Muistan sen vasta nyt, siinä seisoessani.)

Hän vaihtaa asentoa.

Mieli hakkaa tyhjää, ei keksi korjaavaa lausetta.

– Me ollaan kiinnostuneita sun omista käsityksistä. Eihän sun vanhemmat ole Ylioppilasteatteriin pyrkimässä.

– Kireää naurua. Hän yhtyy siihen, niin kuin olisi itse arvioimassa itseään:

– No joo. Tyhmästi sanottu.

– Sano viisaammin.

Hän korjaa asentoa.

(– –)

Hän vaihtaa asentoa.

– Mä ajattelin, että mä voisin toimia täällä... yhteiskunnallisesti siis. Mä voisin... ehkä... käytännössä kehittää... en siis kehittää vaan muuttaa... kapitalismia... tai en siis kapitalismia vaan kapitalismin. Sosialismiksi siis. Kapitalismi, mikä perustuu ihmisen riistämiseen lisäarvon kautta esimerkiksi, pitää muuttaa... murskata siis ja...

Ja

niin edelleen.

Hän puhuu, tuntee itsensä ruumiittomaksi möhkäleeksi.” (PE, 94–95.)

Kun Pirkko alkaa vastailla kysymyksiin, korostuu se, että hänen mielipiteensä ovat hataria, mutta sulkeissa kuitenkin esitetään hänellä olevan jonkinlainen käsitys siitä, mitä häneltä odotetaan. Esimerkissä näkyvissä sulkeisiin asetetuissa virkkeissä ei tällä kertaa ensisijaisesti puhu kirjailijaminä tulevaisuudesta käsin vaan kokeva minä, joka tarkkailee itseään ulkopuolelta. Hänen ja minän samanaikaisuus näkyy siinä, että sulkeissa olevat lauseet ovat deiktisesti sidottu kuulusteluhetkeen, ”ei täällä”, ja toisaalta on loogista, että kokeva minä hymyilee tyytyväisenä tuntiessaan osaavansa ns. oikeat vastaukset. Voi toki ajatella myös ”Saision” hymyilevän muistoa kertoessaan, mutta hänen hymynsä olisi ironinen, koska hän jälkikäteen tietää, miten avuton Pirkko oikeasti tilanteessa on. Tarkkailu onkin kohtauksessa moninkertaista: raati tarkkailee Pirkkoa avoimesti ja Pirkko itse raadin tarkkailun sisäistäneenä tutkii omaa olemustaan – ja kaiken takana vielä ”Saisio” tarkkailee menneisyyden kokevaa minäänsä tarkkailemassa itseään. Itsen tarkkailun kysymys tuodaan tekstiinkin: Pirkko arvioi ääneen omaa tyhmyyttään. Lause ”ikään kuin hän itse olisi tarkkailemassa itseään” osuu naulan kantaan, koska juuri sitä hän tekeekin. Tarkkailun moninkertaisuus korostaa Pirkon subjektiuden kyseenalaisuutta: hän ei katso, ei tuomitse vaan on täysin riippuvainen muiden mielipiteestä.

Raati korostaa, miten he ovat ensi sijassa kiinnostuneita Pirkon omista käsityksistä. Tässä he ruokkivat samaa harhaluuloa, joka Hyvärisen haastatteleamalla Rantasella oli, luuloa siitä, että liike olisi ollut kiinnostunut hänestä yksilönä. Kuulustelun lopussa Pirkko alkaa haparoiden etsiä suuhunsa taistolaista diskurssia, jota hän ei vielä täysin hallitse. Hän huomaa, että ollakseen täysiarvoinen ryhmän jäsen, hänen olisi pystyttävä ilmaisemaan itseään täsmällisesti ryhmän kielellä: kielen kautta hän tulee osaksi ryhmää. Pirkko turvautuu hädissään perheeseensä, joka on ainoa oljenkorsi, mihin hän keksii tarttua. Pirkon kommunistinen kotitausta ei kuitenkaan kelpaa hänen tovereilleen selitykseksi. Kukaan muu ei ole kommunistisesta kodista eikä siksi asiaa pidetä merkityksellisenä: jälleen yksilön mielipide jyrätään ryhmän mielipiteen edessä. Aivan kuulustelun lopussa Pirkko sitten alkaa tavoitella oikeaa kieltä – mm. vaihtamalla neutraalin muuttaa-verbin sotaishampaan ”murskaamiseen”. Kun muistamme, miten johdonmukaisesti ”Saisio” käyttää sodan metaforia, voimme olettaa Pirkon myöhemmin oppineen oikean kielen.

Pirkko tuntee epäonnistuneensa kuulustelussa perin pohjin: ”Vituiks meni”, hän toteaa kuulustelun jälkeen. Hän ajattelee saavansa lähtöpassit teatterista ja ”hyvästelee ne, joiden mukana häneltä katoaa vastavirinyt toivo, joustava askel ja elämän tarkoitus”. (PE, 95.) Pirkon reaktiosta näkyy, että teatterilaisten kollektiivi vastasi hänellä samoihin tarpeisiin, joihin uskontokin vastaa: hän tunsu saavansa merkityksen elämälleen. Hän hyvästelee toverinsa, mutta turhaan, sillä kuulustelusta huolimatta hänet valitaan varapuheenjohtajaksi uuteen hallitukseen. Valta on arvaamaton: yksilö ei voi päätellä sen liikkeitä. Tästä alkaa Pirkon aktiivisuuden aika: hän muuttuu yhtäkkiä johtajaksi, kun joukko häneltä sitä vaatii. Hän alkaa suoltaa kommunistiseen

aatemaailmaan sopivia käsikirjoitusideoita, jotka hän nyt osaa tiivistää puhtaalla marxilaiskielellä.

Pirkon yllättävä valinta teatterin johtoon ennustaa tulevaa: jos valta on arvaamaton hyvässä, se on sitä myös pahassa. Aluksi kaikki näyttää olevan mitä parhaiten: mullistuksissa Pirkko valitaan teatterin varapuheenjohtajaksi – hierarkkinen nimitys muistuttaa ironisesti taistolaisen liikkeen kompleksisesta valtarakenteesta sen kollektiivisuudesta huolimatta (vrt. Hyvärinen 1994, 41). Pirkko alkaa toimia yhä kiivaammin, niin kuin oli jo *Vastavalossa* unelmoinut. Hän ryhtyy ”kylvämään ympärilleen paperia” (PE, 98) erilaisine sisältöineen, käskyineen, julkilausumineen. Hän suunnittelee käsikirjoituksia, joissa on ”pomminvarma aihe” (PE, 99); jälleen muistuma sotaan, jota taistolaiset käyvät. Pirkko on unelmaroolissaan, siltä ainakin näyttää, kun Pirkko katsoo kuvajaistaan ikkunasta ja ihmettelee: ”minäkö se olen?” (PE, 101).

Kolmas Punainen valtaistuin -luku kääntää tapahtumien suunnan. Edellisen osan epäautenttisuuden tunne ennusti Pirkon tulevaisuutta, sillä kohta valta nykäistään Pirkon ulottuvilta. Nyt Pirkon johtamaa Ylioppilasteatteria syytetään vääräoppisuudesta, samalla tavalla kun hän vähän aikaisemmin joukon jatkona syytti edellistä hallitusta: ”Ylioppilasteatterin hallitus on toimillaan karkottanut Ylioppilasteatterista yleisön, lehdistön sekä valtaosan jäsenistä” (PE, 116); ja vaikka Pirkkoa ei yksinään syytetä, hän ”lukee tämän rivien välistä” (mts.). Kertoja toteaa: ”Valtaa ei anneta. Se otetaan. (PE, 115). Jo tuttu iskulause toistetaan maagisesti kolmatta kertaa, kolmannessa samannimisessä luvussa. Nyt iskulauseen merkitys on muuttunut. Pirkko ei enää ole ottamassa valtaa, hän on nyt se, jolta valta otetaan pois. Teatterilaiset päättävät, yhtä ripeästi kuin edellisellä kerralla Pirkko valittiin johtajaksi, että tällä kertaa teatteriin valitaan ammattijohtaja. Hallitus saa jatkaa toimintaansa, mutta ”hallitus velvoitetaan kaikin tavoin tukemaan tulevan johtajan pyrkimyksiä sekä luovuttamaan taiteellisen, poliittisen ja käytännöllisen päätäntävällän tulevalle, erikseen valittavalle taiteelliselle johtajalle (PE, 117). Tämän jälkeen näytös on Pirkon osalta ohi: ”Hän on ansassa. // Heittimet on sammutettu, mutta yhä hän seisoo siinä, paikassa, mihin valosuihku äsken osui.” (PE, 117.) Oliko nuori Pirkko siis sittenkin oikeassa kieltäessään rinnastukset Tuhkimoon ja Rumaan ankanpoikaseen?

6.3 Irtautuminen liikkeestä

Taistolaisuuden tunteenomainen veto näkyy siinäkin, että *Punaisessa erokirjassa* taistolaisena eläminen sekoittuu elämiseen rakastettujen kanssa. Klovnisilmäisen ja Pirkon suhde alkaa muistuttaa Ylioppilasteatterin sisäisiä valtapelejä, sillä Pirkosta tulee ”šakkinappula, jota klovnisilmäinen oikukkaasti siirtelee” (PE, 114) heidän rakkautensa pelissä. Paitsi kommunismin ja petoksen väri, punainen on myös rakkauden väri. Kun Pirkko tutustuu Havvaan, tämä on ”asiaansa keskittynyt kaaderi” (PE, 168). Antautuminen rakkaudelle ja vallankumoukselle ovat ensin ristiriidassa. Miten

yhdistää rakkauteen kuuluva yhden henkilön palvonta ja kommunismin kollektiivisuus?

Havva on tiili muurissa, joka on kohoava korkeammaksi kuin yksikään ihmiskunnan aikaisemmin rakentama.

Se tiili voi olla pieni ja huomaamaton (ei kyllä ole!) mutta jos sen tiilen erehtyy ottamaan pois, romahtaa koko muuri. (PE, 169.)

Vallankumous ja Havva kietoutuvat yhteen kummalliseksi kimpuksi, jolla tuodaan esiin liikkeeseen sitoutumisen ja rakastumisen kaltaisuutta:

Antautuessaan vallankumoukselle on antauduttava Havvalle, sillä vallankumous on ilma, jota Havva hengittää ja vuode, jolla Havva rakkautensa jakaa.

Päästäkseen Havvasta on antauduttava vallankumoukselle, sillä jostakin on löydettävä ilma, jota hengittää ja vuode, jolla levätä. (PE, 228.)

Ei ihme, että kun ”Saisio” alkaa keski-ikäisenä kirjoittaa taistolaisia käsittelevää näytelmää, *Baikalin lapsia*, hän tuntee olonsa yhtäkkiä oudoksi. Outo olo johtuu siitä, ettei hän ole ajatellut Havvaa koko päivänä. Hän epäilee sen olevan ensimmäinen päivä, jolloin hän ei ole näin tehnyt. (PE, 260–261.) Koska Havva ja vallankumous ovat erottamattomat, vallankumouksen muistelemine tuo Havvan taas paikalle.

Liikkeen virallisessa retoriikassa individualistista rakkautta voi tuntea vain huonolla omatunnolla. Vetoamalla yksilöiden tarpeeseen olla rakastettu ja hyvänä pidetty, liike pyrkii täyttämään yksityisenkin alueen tarpeet. Ylioppilasteatterin kollektiivissa nautinnoissa Pirkko oppii ”olemaan kaipaamatta vihreää huonetta” (PE, 81), jossa asuu yhdessä klovnisilmäisen kanssa. Klovnisilmäinen ja tämän edustama individualistinen rakkaus, joka vielä on ”rikollinen”, hävettää Pirkkoa. Toisaalta se, että liike houkuttaa eniten tarjoamallaan fyysisillä nautinnoilla, aiheuttaa sekin syyllisyyttä Pirkossa. Retoriikassaan taistolainen liike vetoaa rationaalisuuteen. Kääntyminen siihen piti olla intellektuaalinen valinta. Ennen muuta ”tärkein kaikista on vallankumous, tietysti” (PE, 82).

Pirkolle ja Havvalle käy vähitellen ilmi, että Havva, Pirkko ja vallankumous eivät olekaan hyvä yhdistelmä. Pirkko ei ole mies, vaikka hän teatterikoulussa pelaakin poikien kanssa korttia tyttöjen ollessa suihkussa (PE, 161). Siksi hän joutuu jälleen kuulusteluun oppinsa takia, sillä kuten ”Nokian insinööri” ja Seta-aktiivi Pirkolle ja Havvalle ehdottaa, sosialistinen ihmisen oletetaan olevan ”automaattisesti hetero” (PE, 268). Pirkko joutuu taas kuulusteluun, jossa tehdään selväksi, että vallankumouksessa jokaisen tiilen on oltava priimakuntoinen:

Jokainen yksilö, jokainen tiili muurissa, on tavallaan vallankumouksen näyteikkuna. Ja käänteisesti: jokainen kyseenalaisesti käyttäytyvä yksilö asettaa koko vallankumouksellisen liikkeen kyseenalaiseksi. (PE, 276.)

Punaisen erokirjan viimeinen kuulustelukohtaus rinnastuu muihin kuulusteluihin, joihin Pirkko on joutunut: hän ”seisoo oven takana, taas kerran” (PE, 271). Kuulustelun kokonaisuudessa oven takana seisominen on tulkittavissa metaforisemmin, käännekohtana Pirkon elämässä. Kyseessä on tilanne, jossa Teatterikoulun oppilaat kutsutaan arvioitavaksi heidän suoriutumisensa perusteella. Ensín tuomiolle joutuvat Pirkon opiskelijakaverit:

Jukka:

– Ne sano, että kaksi vuotta olet mennyt alaspäin niin kuin lehmän häntä.

Irtolisäkkeen omistaja:

No vittu. Mitä nekään on mitään sanomaan?

Loimaalainen:

Hyvin mennee kuulemma.

Kaikki:

No katos, nyt kelpaa sitte. Onneks olkoon vaan, toivottavasti ei kusi nouse päähän.

Ja naurua, eniten loimaalaisen.

Ja irtolisäkkeen omistaja:

– Presaanssia on kuulemma. Vittuako nekin siitä ymmärtää. Käski kehittään keskittymiskykyä. Sanoín vaan, että tamperelainen ei keskity ku mustaanmakkaraan ja siihenkin vaan silloin, kun ei ole stalinistit kuolaamassa vieressä.

Ja kaikki:

– Etkä sanonu!

Ja irtolisäkkeen omistaja:

– Vittuako mun presaanssini heille kuuluu. Ei se heidän ansiotansa ole. Hävitkää tappettiin, sanon minä. (PE, 271–272.)

Teatterikoulussa kaikki eivät ole taistolaisia, mikä oli alun perin Pirkolle yllättävää. Nyt muut kuin kommunistit esitetään *Punaisessa erokirjassa* todellisina kapinallisina, jotka eivät mielistele ketään. Havva on harvinaisuus taistolaisten joukossa, häntä eivät toisten arviot kiinnosta: ”Olen mikä olen”, hän sanoo tullessaan raadin edestä (PE, 272).

Pirkon astuessa raadin eteen kertoja mainitsee jälleen katseet, jotka Pirkko arvioitsijoista havaitsee. Katseet eivät tuossa vaiheessa kohdistu Pirkkoon, mutta jo niillä kommunikoiminen tuntuu Pirkosta hermostuttavalta. Huomattava on, että nyt myös arvioijat itse tuntuvat hermostuneilta, mikä sekin häiritsee Pirkkoa. Pirkkoa kehuetaan. Sitten mennään asiaan: ”Mutta sitten on tää kysymys, mikä liittyy sun opiskelutoveriis. Toveriis ja opiskelutoveriis.” (PE, 273.) Kuulustelijat alkavat tiukata Pirkon ja Havvan suhdetta Pirkolta.

– Joo on, hän sanoo nopeasti ja hymyilee. (Miksi minä tässä hymyilen, hän ajattelee. Näyttääkö tämä nyt ylimieliseltä vai typerältä, ajattelee hän.)

Hän vakavoituu.

– Niin. Me siis seurustellaan. (PE, 274.)

Lopusta keskustelusta todetaan, ettei Pirkko muista siitä kuin ”kuivuvan suunsa, silmälasien, vesikarahvin ja kynien sekavan poloneesin pöydän pinnalla, oudon alastomuudentunteen, joka saa hänen nykimään hihansuitaan käsien peitoksi”. Pirkon ja Havvan on lopetettava suhteensa, selittävät opettajat, ja antavat syiksi ”naisidentiteetin puuttumisen” (PE, 275), mutta ”naisen identiteettiäkin vakavampi kysymys on tietysti vallankumouksellisen liikkeen uskottavuus” (PE, 276).

Pirkko ymmärtää kaiken ja on puhuttelun jälkeen valmis lopettamaan suhteensa Havvaan. Hän ei ole Teatterikoulun ensimmäisen vuosikurssin epäpoliittisuudesta huolimatta itse hylännyt aatetta, koska liikkeellä on hänelle suurempi merkitys kuin vain toimiminen jonkin asian puolesta: liike antoi hänen elämälleen sisällön ja teki hänet itsensä olemassa olevaksi. Kertoja kuvaa Pirkon tunnetta:

Maa on pyyhkiytymässä hänen altaan kuin lentohiekka.

Hän on putoamassa tyhjyyteen, pois historiallisen edistyksen virrasta, eikä ole ketään eikä mitään, mitä hän ei nyt pettäisi päästäkseen takaisin. (PE, 275.)

Opettajat luennoivat tämän jälkeen kommunistisen ihmisen ihannetta, jossa jokainen ihminen on esimerkki. Opettajat ovat kuulleet puheita teatterikoulun tytöistä. ”Ja se huolestuttaa paitsi meitä, myös vanhempia tovereita”, joku raadista paljastaa. Pirkko muistelee ensin omia kokemuksiaan ”vanhemmista tovereista”, niistä jotka kävivät heillä kotona. Vähitellen hän havahtuu ymmärtämään, ettei kyse ole niistä samoista tovereista, vaan on toisenlaisia vanhempia tovereita:

Nämä edustivat nimettöminä ja näkymättöminä kommunistisen puolueen vallankumouksellisinta liikettä, sitä, johon minäkin olin sitoutunut.

Näistä vanhemmista tovereista lähtivät hermosäikeet koko maailman vallankumoukselliseen liikkeeseen, ja voi sitä, josta nämä nimettömät ja kasvottomat huolestuivat. (PE, 277.)

Pirkko on kuulustelutilanteessa kynnyksellä: hänen on päätettävä, onko hän uskolinen rakkaudelleen vai imaginaarisia nautintoja tarjonneelle liikkeelle. *Punaisessa erokirjassa* ei kuvata, mitä Pirkko lopulta päätyy tekemään. ”Saision” asenne kommunismin kuvaukseen paljastaa, että vähitellen Pirkko tulee eroamaan liikkeestä. Siihen vihjataan kuvaamalla Pirkon viimeistä yhteenottoa koulun opettajien kanssa, jossa häntä puolustavat erityisen vahvasti ne koulun oppilaat, jotka eivät ole taistolaisia.

Hyvärinen oli yllätynyt siitä, että hänen kuulemissaan kertomuksissa harva irtautuu dramaattisesti vasemmistolaisesta opiskelijaliikkeestä. Rantasen kertomus on erityisen epäröivä ja hän välttää järjestään epifanisia juonenkäänteitä (mt., 44, 125–126). Koska juuri kenelläkään haastatelluista ei SOLiin liittyminen ollut ”tavattoman dramaattinen, ilmestyksen omainen (– –) ja kenties uskonnolliseen heräämiseen verrattava tapahtuma”, Hyvärinen päätelee, ettei taistolaista liikettä ja uskonnollista kääntymystä kannata suoraan verrata, ”siitä ei kerta kaikkiaan ollut kysymys” (mt., 135 ja nootti 4, s. 353). Hyvärisen mielestä taistolaisuus oli ennemmin ikäpolviliike kuin erityinen poliittinen yhteisö, johon oli erikseen tarve liittyä (mts.). Kuten olen esittänyt, itse näen Hyvärisen haastateltujen kertovan kuitenkin kääntymyskertomuksia, koska laveamman kääntymyskäsitteen mukaisesti epifaniset, dramaattiset käänteet eivät ole kääntymyksen ehdoton edellytys. Saision kertomuksessa poliittinen liike ja uskonnollisuus vastaavat selvästi samaan tarpeeseen: toiveeseen hyväksyvän yhteisön löytämisestä. Toive on niin vahva, että Pirkko lähes uhraa rakkautensa, ettei hänen tarvitsisi jättää yhteisöä.

6.4 Larssonin *Viettelijä Punaisen erokirjan taustalla*

Larssonin *Viettelijä* (1993) on avoimesti uskonnollinen kirja: se kuvaa Jeesuksen elämän tämän kuolemaan asti. *Punaisessa erokirjassa* esiintyvät vallan, valtaistuimen ja myrskyn kuvat ovat läsnä Larssonin romaanissakin. *Viettelijässä* politiikalla on tärkeä osa, esimerkiksi Jeesuksen murhaa suunnitteleva ylipappi Hannas kuvataan kirjassa vallanhaluiseksi ihmiseksi; siksi hän haluaa Jeesuksen pois tietä. Hannas itse ei halua hallita valtaistuimelta käsin, koska ”hän viihtyy paremmin varjossa kuin valtaistuimella, jonka jalat horjuvat tuulessa, niin että myrskyn noustessa on sillä istuvan pää aina vaarassa. Mutta mies, joka seisoo varjossa, ehtii paeta ja kääntää purjeensa aina tuulen mukana.” (Mt., 232.) *Viettelijässä* Juudaksen kuvataan tuntevan vallan olemuksen:

Valta kulkee tulenpunaisessa viitassa ja on Aina levoton.

Sen, joka kumartaa päänsä Vallan edessä, pelkää, mutta vielä enemmän pelkää se, jota kumarretaan.

Valta puolustaa itseään, sillä Vallan yläpuolella ei ole mitään. (*Viettelijä*, 192.)

Juudaksen kuvaus vallasta muistuttaa Foucault’n näkemystä vallasta, joka ei ole kenenkään hallussa ja joka liikkuu jatkuvasti ja muuttaa muotoaan. Vallan olemuksen ymmärtämisestä huolimatta Juudaskin petetään, kun Hannas saa hänet uskomaan haluavansa Jeesuksen luokseen pelastaakseen tämän, ei tappaakseen.

Valtaistuimella on samat ominaisuudet *Punaisessa erokirjassa*: se on oikukas paikka, eikä sillä istuja pysty hallitsemaan sen liikkeitä. Pirkko on sekaantunut toimintaan,

joka on kaikin puolin petollista. Hän haluaa ennen muuta pois varjoista, mutta ei ymmärrä varoa vaaraa, joka esillä olemiseen liittyy. *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* lukijaa varoitetaan jo ennalta, että punainen on petoksen väri (PYJ, 73–74). Petos ei ole niinkään aktiivista, tietoista pettämistä, vaan itsepetosta, kuten mummolla, ”joka mullittaa punaista pionia (– –) ja uskottelee pionille ja itselleen kesän vielä jatkuvan” (PYJ, 74). Pirkko on ollut pelinappula varjossa istuvien pelissä, itse hän haluaa ajatella olevansa päähenkilö – vaikka sen yrittääkin kieltää.

Punaisessa erokirjassa vallan rinnalla kulkeva myrskyn metafora esiintyy vahvassa roolissa myös *Viettelijässä*. Sille löytyy taustaa *Raamatusta*, jossa Jumalan voiman vastustajiaan vastaan kuvataan olevan kuin myrsky (esim. Ps. 18:15, 50:3 ja 82). Tuttu on Jeesuksen ihmeteko, jossa hän tyynnyttää myrskyn (Luuk. 8: 22–25). Larsson kirjoittaa kohtausten uudelleen *Viettelijän* luvussa nimeltä ”Myrsky”, joka sijaitsee samannimisessä osassa, jossa kuvataan Jeesuksen aiheuttaman uskonnollisen kiihostilan ensimmäinkeja.

Foucault’n tuella ajateltuna *Punaisen erokirjan* taistolaisen ääneen lausuttu vallankumous-käsite perustuu juridis-diskursiiviseen vallankäytön malliin, jota Foucault pitää vanhanaikaisena. Taistolaisilla vallankumous tarkoittaa jatkuvasti vallan anastamista joltakin, jolla se on aikaisemmin ollut hallussa: professoreilta, YT:n hallitukselta. Foucault sen sijaan ajattelee, että ”valta ei ole jotain, jota hankitaan, riistetään itselle tai jaetaan toisten kanssa, jotain joka pidetään itsellä tai luovutetaan käsistä. Valtaa käytetään lukemattomista eri pisteistä käsin eriarvoisten, liikkuvien suhteiden pelissä.” (Foucault 1998, 70.) Käytännössä vallan pisteet todella liikkuvat nopeammin kuin Pirkko – tai Larssonin Juudas – käsittää. *Punaisessa erokirjassa* kuvattuihin vallan liikkeisiin pätee myös Foucault’n paradoksaalinen väite, jonka mukaan ”valtasuhteet ovat sekä intentionaalisia että ei-subjektiivisia” (mt., 71). Foucault selittää lausumaansa sillä, että alatasolla yksilöillä on intentionaalisia valtapyrkimyksiä (kuten kapinallisilla taistolaisilla) mutta kokonaisuudessa valta koostuu niin monista verkostoista, että sen lopullista lähtökohtaa ei ole löydettävissä (mts.). Pirkon kohdalla tämä näytetään sillä, että hän itse joutuu vallan kohteeksi siitä huolimatta, että luuli olevansa käyttämässä valtaa.

Viettelijässä Jeesukselle asetetaan häntä suurempi tehtävä: ”isäni pakottamalla pakkotti kruunun päähäni, vaikka se poltti ja puristi ohimoitani, sillä olin vielä pieni poika, joka rakasti ja kunnioitti isäänsä ja äitiään ja halusi kumartaa heitä eikä itse tulla kumarretuksi” (Larsson 1993, 229). Jeesus on Larssonin tekstissä petoksen kohteena, kun varjossa pysyttelevä suurempi voima liikuttelee häntä tahtonsa mukaan. Se mitä *Viettelijään* ei ole kirjoitettu, on Jeesuksen huuto ristillä ”Jumalani, Jumalani, miksi minut hylkäsit?” (Matt. 27: 46), jonka jälkeen Jeesus kuolee. *Viettelijän* Jeesus-kuvan läpi luettuna Pirkon Jeesus-hahmoisuus, jota kertoja herättelee paikoin trilogian aikana, näyttäytyy sarkastisen surun läpi. Jeesus on Saision näkemyksessä todellakin ihminen, yhtä raadollisten poliittisten pelien uhri kuin muutkin kaltaisensa.

Larsson kuvaa, miten Perkele yrittää saada Jeesuksen luopumaan tehtävästään myrskyn seuraukset näyttämällä: ”tähän sinä viettelet maailman, ellet luovu tiestäsi” (*Viettelijä*, 188). Jeesus ei voi kuitenkaan luopua tehtävästään, vaikka Perkele miten pahoja näkyjä näyttäisi, sillä ”tie ei ollut minun hallussani, vaan jos minut oli valittu vaskitorveksi, soisin kun minuun puhallettaisiin, olipa oma tahtoni minkälainen tahansa” (mts.).⁷⁹ Jeesusta voi pitää jopa tahdottomana sätkynukkena, jolle annettiin mahdollisuus valita toisin. Tässä Larsson muokkaa *Raamatun* tarinaa: perkele ei *Viettelijässä* yritä saada Jeesusta luopumaan tehtävästään turhamaiseen rikkauden nälkään vedoten (vrt. Matt. 4: 1–11), vaan varoittaa kristinuskon tulevaisuudessa aiheuttamista hirmuöistä. Siltikään Jeesus ei suostu kääntymään tieltään. Perkele siirretäänkin Jeesuksen – ja ihmisen – sisään: ”perkelettä ei ole olemassa vaan perkele elää ihmisen sisällä” (Larsson 1993, 189). Jeesus tietää mitä tulee tapahtumaan mutta ei pysähdy tiellään; selitykseksi hän sanoo olevansa vain toisen soittama instrumentti. Analogia kommunismin ongelmista tietoihin vasemmistolaisiin on varsin helppo vetää.

Aihe otetaan käsiteltäväksi *Punaisessa erokirjassa* sen kautta, että ”Saisio” kirjoittaa siinä näytelmänsä *Baikalin lapset* toiseksi viimeistä kohtausta. Näytelmässä käsitellään kysymystä ihmisen vastuusta sekä nykyisistä ja menneistä teoistaan. Eritoten siinä kysellään nuorten vasemmistolaisradikaalien vastuuta. Näytelmässä kirjailija Pena on nuoruudessaan kannellut neuvostoliittolaisen kirjailija Djuna Orbenkon puheista Neuvostoliiton suurlähetystöön. Tästä aiheutuu Orbenkon karkotus. Aikuisiällä Pena joutuu kohtaamaan Orbenkon, ja omatunto painaa häntä raskaasti. *Punaisessa erokirjassa* kirjoitettava kohta käsittelee Orbenkon ja Penan kohtaamista. Orbenko alkaa puhua Penalle ihmisen vapaudesta, joka kuitenkin on olosuhteen rajoittama. Olosuhde mutkistaa asioita. ”Oli se, että oli mun olosuhde. Ja oli, Pentti, teidän olosuhde. Ja kummallakin oli pakko. Vai oliko?” (Saisio 2003, 207.)⁸⁰

Näiden vuorosanojen jälkeen *Baikalin lapset* loppuu kommunistishenkiseen lauluun, jossa juhlistetaan Siperian ylväitä rakentajia. Laulu voi viedä näytelmän lukijan tai sen katsojan ajatukset toiseen lauluun, joka sisältyy marxilaisen kirjoittajan, Bertolt Brechtin *Kerjäläisopperaan* (orig. 1928). Brecht on yksi *Punaisen erokirjan* henkilöistä, mutta pelkästään *Baikalin lapsia* lukevalle miellelyhtymä Brehtiin voi herätä repliikistä, joka heitetään Penalle laulun jälkeen. Sen mukaan hyvän tahtomisen ja pahan sietämisen ristiriita olisi hyvä aihe – oopperaan.

79 Hyvärinen siteeraa Paavo Väyrysen muistelmien muotoilua politiikan päätymisestä tämän elämänuraksi: ”Tie valitsi minut”. Hyvärisen mukaan Väyrynen soveltaa tässä kutsumusretoriikkaa. (Hyvärinen 1994, 57.) *Viettelijän* valossa Väyrysen lausuma yhtyy korostetun selvästi uskonnolliseen kääntymysretoriikkaan (vrt. Hunsaker Hawkins 1985).

80 *Baikalin lasten* ilmestymisen jälkeen *Helsingin Sanomissa* virisi väittely, oliko Saisio Baikalin lapsissa antanut anteeksi ilmiäntäijille. Saisio vastasi *Helsingin Sanomissa* syytöksiin ja kehotti kritikoita tarkempaan näytelmän seuraamiseen.

Kerjäläisopperan yhteydessä olosuhde-sana viittaa oopperassa esitettävään parodiseen lauluun nimeltä ”Laulu ihmisten olosuhteiden epävakaisuudesta”. Laulussa kuvataan, miten häikäilemättömät ja ahneet, kaiken aikaa vain omaa etuaan ajavat rosvot syyttävät ”olosuhteita” teoistaan.

(— —)

Peachum [rosvopäälikkö]:

Niin, ihminen on surkea,

Ja kummempi ei maailma.

Kai hyvään pyrkii ihminen,

Vaan olosuhteet estää sen.

Kaikki yhdessä:

Kun maailma on sellainen.

Niin minkä mahtaa ihminen? (Brecht 1998, 60.)

Rinnastus antaa vihjeen niin *Baikalin lasten* kuin trilogiankin moraalinäkökulmasta. Ihmisen on mietittävä tekojensa seurauksia olosuhteista huolimatta ja oltava valmis joutumaan tilille niistä. Tämä antaa näkökulmaa trilogian kuvauksiin perheen, lastentarhan ja koulun tavoista kasvattaa lasta osaksi oikeaa kertomusta: biologisessa ruumiissaan oikein käyttäytyvää heteroseksuaalista ihmistä. *Punainen erokirja* jatkaa kuvausta muistuttamalla taistolaisen tavasta diskriminoida homoseksuaaleja.

Punainen erokirja varoittaa kapinaliikkeisiin sisältyvästä konservatismista ja oman edun tavoittelusta, jota kuvataan myös *Baikalin lapsissa*. Orbenko löytää Suomesta pelkkää propagandaa, valheita. Mitä siitä seuraa: ”Totuus peittyi, ja valheelliset saivat juhlan. Tulee faskismi ja leirit. Tulee kurjuus ja sorto ja vääryys. Tulee musta faskismi. Ja tulee punainen faskismi. Eikä niillä ole oleva mitään ero.” (Saisio 2001, 101.)

Djuna Orbenkoa esitti KOM-teatterin esityksessä Pirkko Saisio. Kyseessä on näytelmärooli siinä missä jokin muukin, ja Orbenkon rooliasu ja hänen venäjään taittuva ”hoono soomi” vieraannuttaa hahmon todellisesta Pirkko Saisiosta. *Punaista erokirjaa* vasten Orbenko kuitenkin muodostuu tietynlaiseksi kirjailijan alter ego -hahmoksi, yhdeksi versioksi ”Saisiosta”. Orbenko on kirjailija, joka tulee leimatuksi epäsovivaksi kommunismiin tähtäävässä yhteisössä. Hän konkreettisesti ajetaan pois, vastaavalla tavalla kuin Pirkkoa uhkaa karkoitus teatterilaisten yhteisöstä, ellei hän kiellä tai katkaise suhdettaan Havvaan. *Punaisen erokirjan* karkotuksen syystä, naisten välisestä rakkaussuhteesta, muistuttaa Orbenko etunimi Djuna. Sama etunimi on Djuna Barnesilla, kuuluisalla lesbokirjailijalla, jonka romaani *Yö metsä* (orig. 1936) on käännetty suomeksikin.

Orbenkon lausuman sisältö sopii yhtä lailla *Punaisesta erokirjasta* luettavissa olevaan viestiin kuin *Baikalin lapsiinkin*. Taistolaisuuden kokemustensako jälkeen trilo-

gian ”Saisio” ei enää suostunut nimeämään itseään millään valmiilla nimikkeellä, ei myöskään seksuaalipoliittisella lesbo-sanalla? Seuraavassa luvussa siirrytään pohtimaan tarkemmin trilogian seksuaalisen heräämisen kuvausta.

7 Omaa nimeä etsimässä: lebiaanin ulostulo

Vaikka minä puhuisin ihmisten ja enkelien kielillä mutta minulta puuttuisi rakkaus, olisin vain kumiseva vaski tai helisevä symbaali. Vaikka minulla olisi profetoimisen lahja, vaikka tuntisin kaikki salaisuudet ja kaiken tiedon ja vaikka minulla olisi kaikki usko, niin että voisin siirtää vuoria, mutta minulta puuttuisi rakkaus, en olisi mitään. (1 Korint. 13: 1–2.)

Pirkko toivoo uskonnon kautta pystyvänsä muuttumaan, koska hän tuntee elävän-sä väärää elämää eikä oikein ymmärrä, mistä johtuu tuntemus väärästä minuudesta. Uskonto lupaa ihmiselle ihmettä, että tämä kääntymyksen jälkeen riisuu ”entisen elämänsä päältäään kuin likaisen vaatteen, muuttuu toiseksi” (VV, 213). Uskonnotta ei kuitenkaan ole apua Pirkon itsen etsintään, ja kommunistisen sankarin tiellä esteeksi tuli Pirkon suhde Havvaan. Valinnan edessä Pirkko hylkää kommunistisen liikkeen. Seksuaalisena radikaalina hän jatkaa ”Saision” aikaan asti: *Punaisessa erokirjassa* ”Saisio” on ollut vaikuttamassa homoseksuaalien parisuhdelain läpimenoon (PE, 265–266).

Tässä luvussa pohdin tarkemmin seksuaalisen itsen löytämisen tematiikkaa trilogiassa. Homoseksuaalisuus kuvataan tarinan tasolla Pirkon olemukselliseksi piirteeksi, joka ei väisty. Eroaako näin ollen sen kuvaaminen erheiksi paljastuvien uskonetsinnän ja poliittisen radikalismien kuvauksesta? Mitä yhteistä on uskonetsinnän ja poliittisen radikalismien kuvauksella seksuaaliseen etsintään?

7.1 Kääntymyskertomuksesta ulostulokertomukseen

Seksuaalisen identiteetin etsimisen voi Saision trilogiassa hahmottaa ulostulokertomuksen muotoon. Ulostulokertomusten konventioita tutkinut Ken Plummer on tiivistänyt tyypillisen ulostulokertomuksen juonen olevan suhteellisen kronologinen ja koherentti, jossa syyn ja seurauksen jatkumo on tärkeää. Deterministisimmillään homoseksuaalisuus nähdään loogisena seurauksena jollekin tapahtumalle lapsen syntymässä tai lapsuudessa. Lapsuus kuvataan usein onnettomaksi, koska homoseksuaalisuuteen kasvava lapsi tuntee alusta asti erilaisuutensa. Lapsen tuleva homoidentiteetti on siis aina ollut olemassa, vaikkakin kätkettynä. Tärkeä rajapyykki on varhaisnuoruudessa, jossa nuori huomaa seksuaalisen halunsa kohdistuvan samaan sukupuoleen. Tästä seuraa usein ongelmia: salailua, häpeää, syyllisyyttä, paljastumisen pelkoa, itsemurha-ajatuksia. Ongelmat saavat kuitenkin ratkaisunsa jollakin tavoin, usein toisten homojen tapaamisen kautta ja vähitellen homoidentiteetti alkaa rakentua, minkä mukana vihdoin erilaisuus ratkeaa. Oma yhteisö löytyy. (Plummer 1995, 83.)

Plummeria selvemmin Liz Stanley kuvaa tutkimissaan lesbojen kertomuksissa vieraantumisen koskevan paitsi ulostulijan suhdetta yhteisöön, myös itseensä. Itsen-

sä arvoitusta ratkova kertoja etsii oikeaa nimeä itselleen, ja kun nimi löytyy, kestää jonkin aikaa ennen kuin subjekti tunnustaa identiteettinsä itselleen ja tulee julkisesti ulos. Stanley muistuttaa myös siitä, että vaikeudet eivät lopu välittömästi ulostulon jälkeen. Kuitenkin identiteettipoliittisesti positiivisessa kertomuksessa yhteisö, johon kertomuksen subjektit ovat kääntyneet, toimii tukena ympäristön vihamielisiä reaktioita vastaan. Vaikeuksista huolimatta ulostulokertomuksen prototyyppi päättyy ainakin suhteellisen onnellisesti. Onnellisuus liittyy autenttisen minän löytämiseen. (Stanley 1992, 116–117.)

Ken Plummer kuvaa ulostulokertomuksen perusmallia positiivisena ”matkana” kohti oman sisäisen minän löytämistä ja hyväksymistä (Plummer 1995, 55, 84). Karkulehdon (2007, 137–142) *Punaisesta erokirjasta* esiinnostamat kodin ja kodittomuuden motiivit ovat keskeisiä kysymyksiä ulostulokertomuksille, sillä matkalla olon myötä kodittomuus muodostuu ydinmetaforaksi seksuaalisuuttaan etsivän kehityskertomuksessa (Plummer 1995, 84). Toki matkan metafora on tuttu elämän metaforana yleensä, mutta seksuaalisen marginaalin kohdalla sillä on erityisen vankka perusta. Marja Kaskisaari on lesbo-omaelämäkerroista tekemistään analyyseistä löytänyt lesbon hahmona, jonka on ”etsittävä tiensä pois paikoista, joissa häntä kohtaa hylkääminen ja saavuttamattomuus” (1995, 103). Takana Kaskisaarella on Kristevan kirjoitukset muukalaisuudesta, vaeltamisesta maanpaossa löytämättä rauhaa. Muukalaisuus on paitsi vierautta suhteessa toisiin, myös vierautta itsessä. Vaeltava muukalainen, oman identiteettinsä etsijä, toivoo löytävänsä paikkansa symbolisessa järjestyksessä, esittää Kaskisaari (Kaskisaari 1995, 110–104.)

Matkalla oleminen ja vaeltaminen ovat osa ”normaaliuden etsintää”, jolla on oma taustansa uskonnollisessa kääntymysperinteessä. Trilogiaa kääntymyskertomuksena analysoidessani esitin Hunsaker Hawkinsin (1985) kääntymyksen arkkityyppeihin malleihin viitaten, että ”etsinnän” arkkityyppi strukturoi monia uskonnollisia kääntymyskertomuksia. Liz Stanley (1992) ja häntä seuraten Marja Kaskisaari (1995) yhdistävätkin ulostulokertomuksen kertojan kääntymyskertomuksen kriisiytyneeseen subjektiin. Kaskisaari näkee sekä kääntymystä etsivän että kaapissa kipuilevan olevan yhtä lailla vieraantuneita itsestään. Uskonnollinen kääntyjä on vieraantunut siksi, että hän ei ole löytänyt Jumalaa, homoseksuaalista kääntymystä kohti kulkeva taas on vieraantunut siksi, ettei ole uskaltanut myöntää omaa erityislaatuaan. ”Normaalin” esittäminen vie kääntymystä etsivän epäautenttiseen olemiseen. (Kaskisaari 1995, 51–52; 99–103.)

Myös Bonnie Zimmermann tapalee ulostulokertomuksen taustaksi uskonnollista allegorista vaelluskertomusta puhumalla lesbisestä ”kristityn vaelluksesta” (Zimmermann 1983, 250). Sama vaelluksen kuva yhdistää seksuaalisen itsensä etsijän myös kääntymyskertomuksen seuraajan, kehitysromaanin lajiin, jonka tematiikkaa usein tukee matkan ja tien motiivi. Seksuaalisen itsensäetsijän kertomus on symbolinen matka ”uuteen lesbiseen maailmaan”. (Mt., 245.)

Ulostulokertomus ikään kuin yhdistää kehitysromaanin ja uskonnollisen kääntymyskertomuksen: etsintä lähtee liikkeelle yksilöllisestä ahdistuksesta ja ainoaksi maailmassa itsensä tunteva seksuaalinen etsijä haluaa löytää itselleen hyväksyvän yhteisön, aivan kuin uskova etsii sopivaa uskonnollista yhteisöä, joka vastaa juuri hänen uskonnolliseen ahdistukseensa. Mutta ulostulokertomus on kuitenkin yksilöllisen ajan kertomus, siinä tarkoituksena ei ole ensisijaisesti asettua osaksi uutta yhteisöä – vaikka näin käytännössä usein tapahtuu – vaan pystyä ilmaisemaan omaa erityisyyttä ilman häpeää tai pelkoa.

Bonnie Zimmermann kuvaa lesboromaanien sisältävän sekä kehitysromaanin juonenkulun että ulostulon kuvauksen. Teoksen kirjoitusajankohdasta riippuu, onko lopputulos onnellinen vai onneton. Suuri osa lesboromaaneista seurailee kehitysromaanin maskuliinista varianttia, ei niinkään feminististä heräämisen tarinaa. Lesboromaanin tyypillisessä juonessa nuori nainen lähtee matkalle symbolisella tasolla. Ulostulo tarkoittaa lähtöä heteroseksisistä kulttuurista, jonka jälkeen päähenkilö on ensin vieraalla maalla, tyhjyydessä, ja vähitellen taantumien kautta irtautuu lopullisesti heteroseksuaalisuudesta. Matkalla hän kohtaa vastuksia, joita hänelle asettavat vanhemmat, opettajat, työnantajat. Saatuaan kasvatusta niin yhteisöön sopeutumisessa, seksuaalisuudessa kuin tunteiden kanssa toimimisessa nuori nainen vähitellen löytää oikean identiteettinsä ja seksuaalisuutensa. (Mt., 245–246.) Luettelo ominaisuuksista on varsin samankaltainen kuin Labovitzin esittämä naiskehitysromaanin piirrelista, vain lesboseksuaalisuus yliviivaa muut identiteettiongelmat.

Saision trilogiassa matkustaminen on erityisesti ”Saision” osa. *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* hän tulee takaisin matkalta juuri ennen kuin joutuu hakemaan isänsä sairaskohtauksen kourista tämän kotoa. *Punaisessa erokirjassa* hän kuvaa, miten ”Saision” tytär on saanut koko nuoren elämänsä tottua siihen, että äiti on välillä poissa kuukausiakin. *Vastavalossa* ”Saisio” on sivuosassa, ja siinä matkalle lähteekin nuori minä, joka juuri on päässyt ylioppilaaksi. *Vastavalossa* päähenkilö on kuin kynnyksellä horjumassa oman seksuaalisuuden tunnustamisen ja sen kieltämisen rajalla, ja siksi-kin matka-aiheen kohostuminen sopii juuri tähän romaaniin.

”Saision” jatkuva matkalla olo antaa aina *Pienimmän yhteisen jaettavan* alusta viiheeseen siitä, että trilogiasta hahmottuva ulostulokertomus ei ole samalla tavalla suljettu kuin ulostulokertomuksen perustyyppi, jota olen edellä kuvannut. Sen sijaan, että identiteetti ulostulon jälkeen jähmettyisi, jatkuva matkalla olo viittaa identiteetinkin olevan jatkuvassa liikkeen tilassa.

Pienimmässä yhteisessä jaettavassa Pirkon kuvataan elävän vielä viattomuuden aikaa, tietoinen etsintä ei ala ennen *Vastavaloa*. Mutta matkametaforan kautta *Pienimmän yhteisen jaettavan* lopussa tehdään ennakointi Pirkon murrosikäen ja hänen vierailuihinsa paheksutun susiparin, Enosedän ja Martta-tädin luo (vrt. luku 2). Siellä Martta-täti, joka kertojanlahjojensa kautta on muutoinkin Pirkolle tärkeä hahmo,

tuntuu näkevän Pirkon läpi. Hän kertoo kivistä, niiden sopimisesta erilaisille naisille. Rubiini on Martta-tädin ja Pirkon kivi:

Rubiini loistaa intohimoisen ja vääjäämättömän rakkauden paloa, ja se sopii ainoastaan naiselle, joka mitään kysymättä on ollut valmis heittäytymään lihallisen rakkauden kuumiin, petollisiin pyörteisiin ja joka on valmis kantamaan uhkarohkean rakkautensa seuraukset koko loppuelämänsä ajan.

Ja nyt Martta-täti katsoo

häntä.

Ja katse vavisuttaa häntä, sillä naisen silmät riisuvat hänet ja paljastavat kuumana, epävarmana, vielä muodottomana liikahtelevalle massalle, jonka hän tunnistaa sisimmäkseen, huolelliseksi kätkeytyksi ytimekseen.

Eikä sekään vielä riitä.

Nainen katsoo hänen lävitseen, kohtaan, minne hän on vasta matkalla ja minne hän ei ehkä koskaan tahtois saapua. (PYJ, 123.)

Tämän jälkeen kertoja kuvaa, miten susipari Enosetä ja Martta eivät vanhainkodissa pääse asumaan yhdessä. Pariskunnan erottamista sukulaiset pitävät itsestään selvänä asiana, koska kun nämä eivät ole naimisissa, ovat he ikään kuin vieraita toisilleen. Analogia homoseksuaalien rakkaussuhteisiin on selvä, erityisesti jos trilogian lukija muistaa, että *Punaisessa erokirjassa* juhlitaan homoseksuaalien parisuhteiden rekisteröimisen sallivaa lakia. Samalla kohtalonomainen ennustus muistuttaa ulostulokertomuksen perinteestä, jossa seksuaalisuus saadaan synnyinlahjana ja joka siksi on yhtä vääjäämättömästi tosi kuin Oidipuksen syyllistyminen ennustettuihin rikoksiinsa.

7.1.1 Maallisia tunnustuksia

Yksi identiteettityön ja uskonnollisen itsenetsinnän yhdistävä tekijä on tunnustaminen. Uskonnollisessa kääntymyskertomuksessa syntisen elämän tunnustukset kuvaavat muutosta, joka kääntyneessä on tapahtunut. Kääntymyskertomus voidaan myöhemmin esittää kuulijoille tai lukijoille todistuksena käänteentekevistä kokemuksista, joka todistaa Jumalan voimasta muuttaa ihmisen elämä ja näin vahvistetaan uskonnollisen yhteisön koherenssia. Kääntymyskertomus voi toimia myös yhteisön ulkopuolisille kutsuna tulla sisälle yhteisöön. Kääntymyksen etsijöille juuri kohtaaminen kääntymyksestä kertovan ihmisen kanssa tai kääntymyksestä lukeminen (vrt. Augustinus) voi laukaista kääntymykseen vievän prosessin. (Rambo 1993, 16–19; 66–). Samalla tavalla ulostulokertomukset toimivat sekä yhteisön sisällä sen vahvistajana, yhteisön sisäisen samanlaisuuden rakentajana että esimerkkikertomuksena ulkopuolisille etsijöille seksuaalisen itsen löytämisen mahdollisuudesta.

Augustinuksen *Tunnustukset* eivät ole tunnustus samassa mielessä kuin esimerkiksi monet romantiikan ajan tunnustukset aina Rousseausta alkaen olivat. Tarkoitus ei ole hätkähdyttää lukijaa päähenkilön erityisyydellä, joka näkyy hänen tekemissään transgressioissa. Augustinus ei ole sinällään kiinnostunut paheista ja paljastamisesta vaan syntisten tekojen tai ajatusten tunnustukset ovat osa matkaa kohti uutta minuutta.⁸¹ Saision trilogiaa on samoin vaikeaa ajatella kokonaisuudessaan tunnustuksena, jonka tarkoitus olisi paljastaa ”Saision” synnit, koska tämä erottautuu niin selvästi nuoresta minästään muun muassa suhtautumalla ironisesti nuoren minänsä tunnustuksiin. Tunnustukset ovat kääntymyskertomukselle ominaisesti ikään kuin entisen minän tekoja, joista nykyminä on päässyt ainakin suurelta osin eroon.

Tunnustuskohtauksia kuitenkin on lapsuuden ja nuoruuden tarinassa kaikissa trilogian osissa. Ne liittyvät seksuaalisen identiteetin kehitystarinaan, koska tunnustukset tapahtuvat aina ihmiselle, joka on Pirkolle rakas, lähtien äidistä. Aikaisemmat tunnustukset ennakoivat myöhempiä, ja näin trilogian tekstiin rakentuu kertomukselta kaivattua koherenssia sekä tuntua siitä, että elämällä olisi jokin ennalta määrätty merkitys. Tälle vastakkaisesti kerrontaa kommentoivan ”Saision” ääni muistuttaa lukijaa jatkuvasti siitä, että tällä kertomuksella on kirjoittajansa, joka kaiken aikaa arvioi muistojaan ja asettelee ne fiktion vaatimille paikoille. Järjestys on siis olemassa, mutta se on rakennettu järjestys.

7.1.2 Foucault ja tunnustamiskulttuurin kritiikki

Trilogian tunnustuksissa on aina esillä tunnustaja ja hänen nimetty yleisönsä, joiden suhdetta tunnustuskohtaus valaisee. Tunnustuskohtausten jakautuminen tunnustajaan ja kuulijaan rinnastuu trilogiassa moneen kertaan lausuttuun Pirkon jakautumiseen ”tarkkailijaan” ja ”tarkkailtuun”. Tällä taas on konnotaationsa Jukka Larssonin *Kiusaajan* vanki- ja vanginvartija -tematiikkaan ja Foucault’n ajatuksiin sisäisteltystä vallasta (ks. luku 3). Kuten Pirkko varhaisessa uskoontulossaan olettaa Jumalan tarkkailevan ja kuuntelevan häntä öisin, niin hän itse on perimmäinen tarkkailijansa. Siksi Pirkon kuvataankin yleensä tietävän, mitä hän voi tunnustaa ja mitä ei.

Seksuaalisuuden historian ensimmäisessä osassa Foucault korostaa tunnustuksen puhetilanteen kaksinaisuutta. Hän lähtee liikkeelle siitä, miten tunnustuksessa subjekti itse jakautuu: ”Tunnustus on siis diskurssirituaali, jossa puhuva subjekti on myös lausuman aihe” (Foucault 1998, 49). Ymmärrän Foucault’n puhuvan tunnustusdiskurssin yhteydessä minäpronominin toiminnasta itseä koskevassa kerronnassa. Tunnustuksessa minä on sekä kertoja että myös itsensä ulkopuolinen tarkkailija, joka suhtautuu itseensä kuin toiseen. Ilmaisuaakten subjekti on minä, joka kertoo tunnustusta, ja lausuman subjekti on minä, joka on tunnustuksen päähenkilö. Tästä kirjoi-

81 Susan M. Levin (1998) on analysoinut romantiikan ajan tunnustuksia, joiden ominaislaatu on hänen mukaansa erityisesti Rousseauin innoittamaa, olipa innoitus sitten vastareaktiota tai ihailua.

tin Émile Benvenisten teoriaan viitaten minäpuheelle ominaisena jakautumisena (ks. luku 1). Omaelämäkerrallinen puhetilanne esittää näin ollen saman jakautumisen, joka koskee tunnustajaa. Tietyllä tavalla jokainen omaelämäkerta on myös tunnustusta, koska omaelämäkerralle ominaista on ennen kaikkea sisäisyyden kuvaus.

Minuuden jakautumisen esille nostaminen korostaa tunnustuksessa aktivoituvaa valtaa, joka on sekä ulkoista että sisäistettyä. Paitsi että tunnustus on diskursiivinen ilmiö, se on myös jotakin muuta: ”Tunnustus on myös valtasuhteessa paljastuva rituaali, sillä sitä ei voi tehdä ilman, että ainakin ajatuksen tasolla on läsnä toinen osapuoli, joka ei ole pelkkä keskustelukumppani: tuo toinen osapuoli on instanssi, joka tunnustusta edellyttää, joka siihen pakottaa, joka sitä arvioi ja tulee tuomitsemaan, rankaisemaan, armahtamaan, lohduttamaan ja sovittamaan (Foucault 1998, 49).”

Kaikesta huolimatta tunnustaminen houkuttaa, koska sen on opetettu tarjoavan helpotuksen: ”Tunnustus on siis rituaali, jossa pelkkä ulkoisista seurauksista riippumaton julkilausuminen saa lausujassa aikaan sisäisiä muutoksia: se tekee hänestä syyttömän, lunastaa hänet vapaaksi, puhdistaa hänet, päästää hänet pahasta, vapauttaa hänet ja lupaa hänelle pelastuksen” (mts. 49). Samalla tunnustaja on kuitenkin altavastaajan asemassa: ”[Y]livalta ei ole sillä, joka puhuu (sillä hänhän toimii pakon alla), vaan sillä, joka kuuntelee vaieten; ei sillä joka tietää vastauksen ja kertoo sen, vaan sillä, joka kuulustelee ja esiintyy tietämättömänä. Totuusdiskurssi ei astu voimaan siinä, joka sen ottaa vastaan, vaan siinä, josta se kiskotaan ulos.” (Mts., 50.)

Foucault’n esittämä tunnustusdiskurssin kritiikki pohjaa siihen, että tunnustuksessa paljastuva seksuaalisuus jaettiin normaaliin ja patologiseen seksuaalisuuteen, joka taas tarttui leimana kiinni subjektiin kokonaisuudessaan. Seksuaalisuus ei pysynyt yhtenä toimintana ihmisen moninaisissa toimissa, vaan juuri siihen tiivistyi totuus ihmisestä. Oletus kuitenkin oli, että seksuaalisuuden totuus ei paljastanut helposti vaan sitä tuli erikseen havainnoida, pyytää selittämään ja tarkkailla. (Foucault 1998, mt., 47–48; myös Brooks 2000, 90, 102.)

Foucault’n näkemys nykyajan tunnustuksellisen kulttuurin etymologiasta pohjaa toisaalta psykiatriisiin seksologian teorioihin, toisaalta Freudin psykoanalyttiseen näkemykseen.⁸² Foucault’n näkemykset ”tunnustustieteeseen” liittyvistä ajatuksista – seksuaalisuuden vaikeasta ilmaistavuudesta, kätkeytyvyydestä, siihen kohdistuvasta torjunnasta – liittyvät juuri psykoanalyttiseen näkemykseen seksuaalisuudesta (ks. Brooks 2000, 9, 52–54). Tunnustuksen myöhemmistä sovelluksista hän oli erityisen kiinnostunut tunnustuksen terapeuttisesta käytöstä, sillä siinä parhaiten tiivistyy tun-

82 Seksologian lääketieteellinen seksuaalisuuskuva ja psykoanalyysin psyyken rakenteeseen perustuva kuvaus seksuaalisuudesta ovat yleensäkin kaksi kilpailevaa vaihtoehtoa seksuaalisuuden ymmärtämiseksi. Pohjoismaisessa kontekstissa Pia Lundahl kuvaa, miten 1900-luvun alun ruotsalaisessa keskustelussa homoseksuaalisuudesta kilpailivat Havelock Ellisin esittämä rakenteellinen ja synnynnäinen selitys homoseksuaalisuudelle ja toisaalta Freudin kehityspsykologinen näkemys, joita kumpaakin voitiin jo silloin kritisoida, ennen muuta moralisoivasta näkökulmasta (Lundahl 2001, 106–107).

nustuksen yhtäaikainen asema parantavana välineenä ja normalisoivan vallan keino-
na. Analyytikon – olipa kyse sitten varsinaisesti terapeutista tai vaikkapa sosiaalityön-
tekijästä – tulkinnan taito tuli keskeiseksi tunnustustieteen osa-alueeksi. (Foucault
1998, 52–53.) Terapeutti siis paitsi auttaa potilastaan parantumaan, samanaikaisesti
kirjoittaa potilaskertomusta, jossa potilas diagnostisoidaan ja patologisoidaan. Voi-
daanko näin vastakkaisia asioita yhdistää? Voi kysyä, onko myös ulostulokertomuk-
sen diskurssiin piiloutunut samat vastakkaiset tendenssit?

Seksuaalisuus muuttuu ”tunnustustieteessä” kausaaliseksi ilmiöksi ja determinoi-
vaksi tekijäksi: varhaislapsuudessa sattuneet mitättömiltä näyttäneet tapahtumat näh-
dään merkityksellisinä myöhemmin esiin puhjenneille ongelmille (mts., 52). Elämän
tapahtumiin sisältyvä determinismi, jonka Saision trilogia nostaa esille, on osa psyko-
analyyttistä ihmiskäsitystä. Siihen voi nähdä viittaavan myös Saision tavan rakentaa
tekstiinsä toisiinsa viittaavien tunnustusten ketju. Se mitä tapahtuu edellä, ennustaa
tulevaa. Näin käy ainakin *kertomuksessa* elämästä. Juuri sitä psykoanalyttiset tapaus-
kertomukset ovat: (re)konstruoitujen elämäntapahtumien järjestämistä merkityksel-
liseksi, syy-seuraussuhteen sisältäväksi kertomukseksi.

7.1.3 Häpeän ja tunnustamisen liitto

Tunnustukselle on ominaista tunnustaa asioita, jotka aiheuttavat häpeää. Paul de Ma-
nin mukaan häpeällisten asioiden kertomiseen voi jäädä kiinni, niin että oman itsen
paljastamisesta seuraa häpeän erotisoituminen ja yhä suuremman häpeän etsiminen,
kuten Rousseauin *Tunnustuksissa*. De Manin mukaan lopulta itsen häpäisemisen tarve
liittyy pelkoon merkityksen hallitsemattomuudesta: sen kautta peitetään pelottava
aavistus, että kirjoittaminen toimii omien lakiansa varassa kuin automaatti, ilman
että kirjoittaja voi sen toimintaan mitenkään vaikuttaa ja sen merkityksiä kontrolloi-
da. (De Man 1979b.)⁸³

Saision trilogiassa huumori peittää ylenmääräisen häpeään kiinnittymisen, mutta
tarinan tasolla kuvataan epäsuorasti häpeänväritteistä pelkoa, joka liittyy tunnustuk-
sessa tapahtuvaan itsen paljastamiseen. Häpeän pelkoa kuvataan unien kautta, joissa
Pirkko huomaa olevansa alasti yleisellä paikalla. Vaatteiden riisuminen on uskonno-
llisessa metaforiikassa ilmaisu positiiviselle hengelliselle ja henkiselle puhdistautumi-
selle ja vapautumiselle vanhasta, väärältä tuntuvasta identiteetistä (Utriainen 2006,
171–201), mutta Pirkon unet paljastavat hänen ristiriitaiset tunteensa identiteetin
muutosta kohtaan. *Vastavalossa* Pirkko huomaa unessaan kauhukseen olevansa alasti

83 Peter Brooks kehittää *Troubling Confessions* -teoksessaan de Manin luentaa Rousseaua toiseen
suuntaan kysymällä, tuleeko häpeästä ja paljastamisesta tekosyy alkaa kirjoittaa omasta elämästään.
Oliko häpeällinen paljastus joskus keksittävä, jollei sellaista omista kokemuksista löytynyt? (Brooks
2000, 20–21.) Saision trilogiassa häpeäntunteita ei erityisesti korosteta, mutta Mikko Carlson viittaa
Christer Kihlmanin *Mies joka järkkyy* -teoksen yhteydessä myös transgressiivisuuden liioitteluun, koska
kirjailijalle epäsovelias ja moraalittomaksi ajateltu käytös itse asiassa sopii (Carlson 2011, 45).

ihmisten edessä (VV, 107–109), ja Pirkon kuvataan näkevän unensa sen jälkeen, kun hän on tehnyt epämääräisiä tunnustuksia ihastukselleen Ritvalle. *Punaisessa erokirjassa* Pirkko uneksii olevansa alasti veneessä keskellä uima-allasta ihastuksensa Havvan kanssa, uima-altaan reunat täynnä taputtavia katsojia (PE, 156–157). Tätä ennen on kerrottu, miten Pirkko yrittää parhaansa mukaan vältellä joutumasta kahden yölliseen asuntoon Havvan kanssa.

Kliseisyydellään unet jälleen ironisoivat Pirkon ahdistusta; kutsuihan itse Freud alastomuus-unia tyyppiuniksi, eli uniksi joita monet eri ihmiset näkevät varsin samankaltaisessa muodossa. Freud yhdistää unet nautinnollisiin alastomuuden kokemuksiin lapsuudessa, jotka loppuvat aikuisen paheksuvaan kieltoon, jonka myötä välittyy häpeä alastomuudesta. Freudille lapsuus on paratiisinomaista aikaa, jolloin häpeää ihmisten välillä ei vielä ollut. Lapsen kasvaessa hänet karkotetaan paratiisista, häpeän aikakausi alkaa ja sen jälkeen ihmisellä on vain unissa pääsy alastomuuden aikaan. Mutta aikuisena uniin sekoittuvat häpeäntunteet ja lapsuuden häpeämättömyys, jolloin Freudin mukaan alastomuusunet ovat lopulta ekshibitiivisia, jotka kertovat salaisesta toiveesta. (Freud 1968, 206–211.) Olivatpa Pirkon unet kliseisiä tai eivät, niistä näkyy Pirkon ahdistus seksuaalisuuden heräämisen kynnyksellä, joka unen kautta koodautuu juuri häpeäksi.

Häpeän ja seksuaalisuuden suhteita tutkinut Sally Munt muistuttaa Freudin tavoin länsimaisen maailman peruskertomuksen olevan kertomus syntiinlankeemuksesta: tarina häpeän synnystä. Ihmisen halu tietoon oli Jumalan silmissä niin suuri synty, että se antoi aiheen karkottaa ihmiset ulos paratiisista ja Jumalan suorasta kumppanuudesta. Myös homoseksuaalisuuden avoin osoittaminen, totuuden kertominen marginaaliin työnnetystä seksuaalisuudesta, nähdään suurimmassa osassa yhteisöjä niin häpeällisenä, että homoseksuaaleille on oikeus singota solvauksia tai muuten häpäistä nämä. Tarkoituksena on ennen kaikkea todentaa yhteisön hierarkista rakennetta ja kertoa, kenellä on valta sulkea toinen ulos. Häpeä on siis opetettu tunne, joka kuuluu yksilön sosialisointiin osaksi yhteisöä. (Munt 2007, 3–4.)

Aikaisemmin (luku 5.2) kirjoitin Pirkon joutumisesta *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* sairaalaan, koska hän uhmasi kieltoa ja söi hiekkaa saadakseen tietää, tuleeko siitä tuberkuloosi. Rangaistus lankeaa Pirkolle kun hän sairastuu ja hänet lähetetään sairaalaan, eroon vanhemmistaan ja lapsuudenkodista. Yhteisöstä karkoituksen motiivi toistuu Saision trilogiassa, ja myös trilogian ensimmäinen tunnustuskohtaus läheteelle liikkeelle pelosta tulla karkotetuksi.

Tunnustuskohtaus tapahtuu Pirkon ollessa aivan pienenä mummolassa. Paratiisin tematiikkaa vahvistaa se, että Pirkko on pikkulapsi tapauksen aikana, ja mummo on Mellunkylässä, ikään kuin ihmisen alkuperäisessä olossa maalla.⁸⁴ Mummolan

84 Saision humoristinen ote tosin leikkaa mahtipontista nostalgiaa, jonka paratiisitulkinta voisi tuottaa. Mummolle hänen kotinsa Mellunkylässä ei ole mikään paratiisi vaan takapajula, josta puuttuvat

naapurissa oleva ravintola palaa ja Pirkko nauttii liekeistä ja poikkeustilasta turvallisesti mummolan ikkunan takaa. Mutta tulipalon jälkeen hän kuulee, että pieni vauva kuoli tulipalossa. Pirkko järkyttyy ja kauhistuu omia ajatuksiaan. Hän tuntee halua kertoa niistä mummolle mutta ei uskalla.

Jos hän tunnustaisi tämän asian mummolle, mummo antaisi risua heti, vaikka on yö.
Mutta se ei olisi pahinta.
Mummo ajaisi hänet pois.

Mummo ajaisi minut pois.

Mummo ajaisi minut pois, jos tietäisi minkälainen minä oikeasti olen. (PYJ, 57–58.)

Huolimatta Pirkon peloista ajatusten tunnustamista kohtaan, hänellä on tunnustamiseen jonkinlainen sisäsyntyinen pakko. Hän myös alitajuisella tavalla tietää, että tunnustamisessa kyse on yksilön suhteesta yhteisöön. Hän tuntee itsensä syylliseksi vauvan kuolemaan, koska nautti tulipalosta. Syyllisyydestä kasvaa häpeä, koska hän itse paljastuu pahaksi näin ajatellessaan. Hän on ”oikeasti” kelvoton. Ensin Pirkko ajattelee mummon ajavan hänet pois, koska mummo on häntä hoivatessaan äidin korvike. Kohta hän kuitenkin siirtyy kuvittelemaan, miten äiti ajaisi hänet pois kotoa ja vaihtaisi hänet surutta parempaan tyttöreän.

Pienimmässä yhteisessä jaettavassa Pirkko tunnustaa pitkän empimisen jälkeen tuhat ajatuksensa äidilleen, mikä muistuttaa Pirkon olevan vasta irtoamassa äidistään. Tapahtuma tuntuu ajallisesti sijoittuvan ennen Pirkon päätöstä tulla isäksi, koska tässä isä on vielä pelkkä häiritsevä ulkopuolinen, mikä näkyy siinä miten Pirkko halua kahdestaan äitinsä kanssa saunaan, isää hän ei huoli mukaan, vaikka äiti pyytää. Saunan lämpö ja suljettu tila konnotoivat kohtuun, kuten äidin ja tyttären saunan rauhassa nauttima intiimi yhdessäolo. Saunomisen jälkeen Pirkko saa syyllisyytensä tunnustettua äidilleen. Ensin hän ajattelee, ettei äiti ymmärrä hänen hätäänsä. Kunnes ”äkkiä äiti näkeekin hänet” (PYJ, 69) ja kohta (PYJ, 55–69) päättyy siihen, että äiti vetää Pirkon syliinsä ja haluaa tätä: ottaa tämän konkreettisesti yhteyteensä hylkäämisen sijasta.

Ja siinä he seisovat saunan trallilla, ja äiti hengittää hänen märkään tukkaansa. Ja äidin sydän sykkii hänen otsaansa vasten.

Ja vaikka hän ensimmäisen kerran tunteekin äitinsä vieraaksi, niin tästä hetkestä, tästä asennosta hän ei haluaisi luopua,

kaupungin mukavuudet, kuten mummo huokailee Kalliota muistellessaan: ”hän ei enää ikinä, ikinä pääsisi takaisin Kallioon, missä vesi tuli ja meni putkissa, missä laskiämpärin sijasta sai pissata posliinipönttöön ja missä sai torilta ostaa tuoreita silakoita ja kananmunia joka päivä” (PYJ, 61).

enkä siitä koskaan luopunutkaan. (PYJ, 69.)

Äidin sydämen syke, jonka sylissä oleva lapsi tuntee omassa ruumiissaan, muistuttaa lapsen olosta kohdussa, jossa sikiö kuulee ja tuntee äitinsä sydämen lyönnit. Mutta ero äidistä – karkotus paratiisista – on tapahtumassa, mistä kertoi sekin, että saunassa äiti laulaa ”jotakin laulua, jota en tunnista”, mutta josta Pirkko tietää, että ”laulu toi äidin mieleen muistoja, joihin hän ei liittynyt” (PYJ, 64). Hieman myöhemmin kuvataan Pirkon ensimmäistä rakkautta, ihastusta Linnanmäen juontajaan, Miss Lunovaan. Ihastus aikuiseen naiseen yhdistyy äiti-tytärsuhteeseen ja siihen kuuluvaan välttämättömään eroon, kun äiti selittää Pirkolle, miksi hän ei voi ottaa Miss Lunovaa heille asumaan: ”Sehän on aikuinen ihminen, äiti sanoo varovasti. – Sillähän on oma elämänsä, lapsulta.” (PYJ, 89.)

Psykoanalyttisen teorian yksilöllistymiskehityksen näkökulmasta tulipalosta nauttimisen Pirkossa aiheuttama syyllisyys edustaa myös yksilöllistymiseen liittyvää syyllisyyttä ja sen seurauksena tuntuvaa häpeää. Freudille torjuttu halu äitiin näkyy ihmisessä nimettöminä syyllisydentunteina, vaikka pieni lapsi ei vielä voi kontrolloida halujaan. Oidipuskompleksiin liittyvä syyllisyys saa pontta sekä antiikin myyttitarinoista että paratiisista karkotuksen kuvastosta, jonka taustalla kummittelee perisyntien käsite. ”Turhaan yrität kieltää vastuusi ja vedota siihen, miten olet koettanut vastustaa rikollisia aikeitasi”, kirjoittaa Freud Oidipuksen kohtalosta myytissä. ”Kaikesta huolimatta olet syyllinen, sillä aikeesi eivät ole rauenneet, ne elävät edelleen piilotajunnassasi.” (Freud 1964, 288–289.) Oidipuksen pahuus oli ennaltamäärättyä, vaikka hän miten yritti pyristellä sitä vastaan ja olla moraalisesti hyvä. Freud antaa kuitenkin halulle oikeutuksen: sama halu riivaa kaikkia, tulipa heistä aikuisena homoja tai heteroita. Kuten Freud esittää myöhemmässä tapauksertomuksessa homoseksuaalisesta naisesta: ”On pidettävä mielessä, että myös normaali seksuaalisuus perustuu kohteenvälittämisen rajoittamiseen, ja yleisesti ottaen hanke täysin homoseksuaalin muuttamisesta heteroseksuaaliksi ei tunnu paljon lupaavammalta kuin päinvastainenkaan hanke, vaikka viimeksi mainittua ei hyvistä käytännöllisistä syistä ole koskaan yritettykään” (Freud 2006, 541–542).

Tunnustamisen käytäntö on monimutkaisesti kietoutunut häpeään. Tunnustuskulttuuri rakentaa yksilöihin halun tunnustaa häpeänsä toiselle, aivan kuten häpeä on tunne, joka on riippuvainen ihmisen osallisuudesta yhteisöön. Häpeän tunnustaminen merkitsee toivoa anteeksiannosta ja puhdistautumisesta: pääsystä osaksi toisten yhteisöä pahuudesta tai huonoudesta huolimatta. Pirkko tuntee syyllisyyttä tulipalosta (esim. PYJ, 59, 61, 67) mutta ajatustensa myötä hän muuttuu läpikotaisin pahaksi, ”ilkeeksi” (PYJ, 58), kelvottomaksi. Häpeä johtuu siitä, että ihminen paljastuu toisten katseille. Toisten läsnäolo todistamassa yksilön pahuutta, heikkoutta tai muuta vikaa on tärkeä osa häpeän toimintaa. Häpeä tunnetaan itsessä, mutta se muodostuu toiselle ihmiselle näkymisen kautta. (Ahmed 2004, 104–105.) Häpeän toiminta nä-

kyy hyvin siinä, millaisia tuntemuksia Pirkko tuntee juuri ennen kuin hän tunnustaa syyllisyydentunteensa:

Äidin musta katse polttaa häntä, ja

voi miten hän on ruma siinä.

Voi miten hän on alaston, omissa silmissään. (PYJ, 68).

Sally Munt kuvaa, miten Darwin tutki häpeän merkkejä ihmisissä, joista selvimpiä oli halu kätkeä itsensä toisen katseelta. Ihminen kääntää pois katseensa, mielellään koko ruumiinsa, mutta samalla hänellä on vastakkainen tarve katsoa toista silmiin ja etsiä sittenkin hyväksyntää. Darwin yhdistää häpeän tunteen itsetietoisuuteen, joka on aktivoitunut subjektin sisäistettyä toisten mielipiteet. Psykkinen itsetietoisuuden toiminta on kietoutunut ruumiin reaktioihin, kuten Darwinin seuraajat ovat todistaneet lisätutkimuksilla, jotka paljastavat häpeän vaikutukset ruumiintoimintoihin. Darwin itse piti selvänä merkinä tästä punastumisesta. Esimerkkinä hänellä on melisairaaksi luokiteltu nainen, jonka punastuminen etenee kasvoilta rintoihin, kun lääkärit paljastavat tämän. (Munt 2007, 5–7; myös Ahmed 2004, 103–104.)

Pirkon ensimmäinen häpeän tunne rinnastuu *Punaisen erokirjan* tapahtumiin, jossa Pirkko joutuu paljastetuksi ihotautisairaalassa. Lauma tulevia lääketieteilijöitä tutkii hänen alastonta punahukasta kärsivää ruumistaan. Häpeä oman ruumiin paljastumisesta tuntuu ruumiillisena ahdistuksena, joka saa hänet melkein oksentamaan. Hän yrittää nauramalla suojella itseään vieraiden katseilta ”tulenpunaisina hehkuvat rinnat paljastettuna” (PE, 208). Punahukka on seurausta rakkaussurusta, jonka on aiheuttanut toinen nainen. Näin hänen sairautensa konnotoi paitsi konkreettiseen ihotautiin myös marginaaliseen seksuaalisuuteen sairautena. Aivan kuin lääketieteilijät voisivat nähdä paitsi Pirkon fyysisen sairauden, myös hänen halunsa naiseen. Häpeä toistuu ja vahvistuu punastuneessa ihossa, joka paljastaa sairauden.

Häpeän liittymisestä kasvatukseen yhteisön jäseneksi kertovat *Pienimmän yhteisen jaettavan* kuvaukset Pirkon varhaislapsuudesta, jossa toisten negatiiviset reaktiot Pirkolle nautintoa antaviin asioihin – tuttiin, vihreään poikien lippalakkiin – osoittavat Pirkolle, että hänen halunsa ovat hävettäviä, torjuttavia. Jos häpeää aiheuttavia haluja ei torjuta, on uhkana yksilön sulkeminen yhteisön ulkopuolelle. *Pienimmän yhteisen jaettavan* tunnustuskohtauksessa kuitenkin annetaan usko armahduksen mahdollisuuteen, että häpeälliset ajatukset ja teot voidaan tunnustaa ilman pelkoa lopullisesta karkotuksesta. Äidin hyväksyntä, se että hän ”näkee” Pirkon, antaa pohjan kestää myöhemmät häpeän ja sen aiheuttaman minuuden hajoamisen hetket. Se antaa myös rohkeutta myöntää *Punaisessa erokirjassa* oma seksuaalisuutensa äidille, mihin huipentuu trilogiassa kuvattu ulostulokertomus.

7.1.4 Kaappi ulostulokertomuksen taustalla

Freudin ekshibitionismi-määrite vie ajatukset tunnustuksellisen tekstin kerronnassa vaikuttavaan ekshibitionistiseen elementtiin: omasta itsestä kirjoittamisen haluun ja häpeään. *Punaisessa erokirjassa* kommentoidaan ekshibitionismin rajoja seksuaalisuuden paljastamisessa, kun ensin ”Saisio” kuvaa Havvan ja Pirkon rakastelua uudessa asunnossaan, sen makuuparvella: ”Muistan olkapäät, totta kai, ja muut jäsenet: ihon, hiukset, kaikki ne” (PE, 179). Mutta kohta tunnustus katkaistaan: ”Ei niissä ole kuvattavaa jaettavaksi asti, ei minämuodossa” (mts.). Tämän jälkeen kertoja siirtyy kuvaamaan tunnustuksia, jota heterodiegeettisestä näkökulmasta kuvatut ja henkilö-hahmot Pirkko ja Havva, ”he” (mts.) tekevät toisilleen. Seksuaalisten tekojen eksplisiittiset, ”Saisioonkin” kiinnittyvät tunnustukset korvataan tarinan naisten, Pirkon ja Havvan, sanallisilla tunnustuksilla toisilleen. Suora kytkös ”Saisioon” katkaistaan heterodiegeettisen kertojan avulla ja varsinainen seksuaalinen tunnustus kierretään, etenkin kun keskitytään Havvan seksuaalisiin tunnustuksiin, ei Pirkon.

Seksuaalisuuden kuvaamisen välttäminen on osa Saision tekstin tapaa välttää ”itse asiasta” puhuminen. Karkulehdon väitöskirjassa *Punaista erokirjaa* tulkitaan Eve Kosofsky Sedgwickin teoretisoiman kaapin epistemologian kautta. Karkulehdon pääesimerkki on Pirkon niin sanottu ulostulo äidilleen, jossa seksuaalisuutta ei kuitenkaan suoraan nimetä. Tapahtuu väistetty ulostulo, jossa Pirkon suhde tyttöystävänsä on ”niin kuin sä olet ajatellut että se on” (PE, 59). Tämän jälkeen Pirkon äiti ajaa tyttärensä pois kotoa, ja identiteetin kiinteä perusta rikkoutuu. *Punaisessa erokirjassa* kuvataan Pirkon monia osoitteita tämän jälkeen, mikä Karkulehdon mukaan kuvastaa jatkuvaa liikettä hänen identiteetissään. Uusi koti, ”outo koti” (PE, 141) löytyy vasta seksuaalivähemmistöjen yhdistyksen, Psyken, tansseista Kalevankadulta. (Karkulehto 2007a, 137–142.)

Karkulehdon havainto Pirkon perheessä ilmenevästä kaapin epistemologiasta paljastaa, että Saision trilogian ulostulokertomus ei ole tyypillinen kertomus, jossa yleästi julistettaisiin uutta vakaata identiteettiä. Koko ulostulokertomuksen käsite on riippuvainen ajatuksesta ”kaapissa olemisesta”, joka on siis seksuaalisuutensa salaavan subjektin tila. Sedgwick yhdistää kaapin käsitteen Foucault’n ideoihin seksuaalisuuden ja subjektia koskevan totuuden yhteydestä. Sedgwickin mukaan homoseksuaalin kohdalla tunnustamisen vaade ei toiminut aivan niin yksioikoisesti kuin Foucault’n tekstistä voisi lukea. Sedgwickin mukaan homoseksuaalilta vaaditaan yhtäaikaaisesti seksuaalisuuden tunnustamista ja toisaalta sen salaamista. Tässä yhtäaikaisessa seksuaalisuuden julkistamisessa ja sen salaamisessa toimii ns. kaapin tieto-oppi tai epistemologia. Ja kuten Pirkon tarinasta käy ilmi, ei kaapin epistemologia ole vierasta edes 1900-luvun lopun emansipoituneille homoseksuaaleille, esittää Sedgwick. Oman edun puolustamiseksi osittainen kaapissa oleminen on selviytymiskeino monille esimerkiksi työelämässä. Kaappi ei vain alista vaan myös suojaa. (Sedgwick 2008, 3–8; 65–74.)

Kaapissa olemisen negatiivisiin puoliin kuuluu se, ettei piiloutunut yksilö nouse toimivaksi subjektiksi. Kaapissa piileskelevä on helppo ohittaa, jättää hänen äänensä kuulematta. Kaappi liittyykin ennen muuta vaikenemisen paradoksaaliseen puheaktiin, joka tulee kuuluville vain keskenjäävinä aloituksina, impulsseina ja alkuunsa typistyvänä toiminnan hetkenä. Kaapista kumpuava puheakti on performatiivinen: se tuottaa tuloksia, vaikkakin usein odottamattomia. Homoksi paljastuva voi saada syytteet siitä, ettei ole aiemmin tullut ulos. Toisaalta toinen voi kerätä rohkeuttaan ja saada ulostulon puheaktinsa tuotettua jollekin tärkeälle toiselle, mutta toinen ei otakaan sitä vastaan vaan ilmaisee haluttomuutensa tietää koko asiasta. Kaiken takana on kysymys ”julkisesta salaisuudesta”, joka tarkoittaa yhteisössä olevaa tietoa homoseksuaalisuudesta, jota ei kuitenkaan lausuta julki kuin vihjauksissa.⁸⁵ Vaikenijoita ovat niin homoseksuaalit itse kuin heteroiksi identifioituvat toiset. (Sedgwick 2008, 65–74.) Vielä monimutkaisemmaksi tilanne tulee siitä, että homoseksuaali ei aina itsekään tiedä, mikä hänet paljastaa: ”kukaan ei voi ottaa haltuun moninaisia koodeja, joiden kautta tieto seksuaalisesta identiteetistä ja aktiivisuudesta voi välittyä”, kirjoittaa Sedgwick (mt., 79).

Sara Ahmed kirjoittaa postkoloniaalisesta näkökulmasta kaapista varsin toisella tavoin kuin tavallisesti tehdään. Hän näkee kaapin paikkana, josta käsin voi suunnistaa kohti maailmaa. On mahdollista päättää jäädä kaappiin ja myös mahdollista päättää, miten kaapista kurkottuu ulos, mitkä kaikki toimensa tuo kaapin ulkopuolelle. Kaappi merkitsee myös rajaa yksityisen ja julkisen välillä. Kaappi voi olla yksityinen koti, jossa on mahdollista elää queer-elämää. Ketään ei Ahmedin mukaan tule painostaa liikkumaan tiettyyn suuntaan, esimerkiksi kaapista ulos. Joillekin seksuaalisuuden ulkoiset elämän realiteetit sukulaissuhteista materiaalsiin ehtoihin voivat olla tärkeämmät kuin seksuaalisen suuntautumisen tunnustaminen kaapin (kodin) ulkopuolella. (Ahmed 2006, 174–179.)

Ahmedin koti tarkoittaa tässä kuitenkin jo uutta kotia – tuskinpa lapsuudenkotiä, josta homoseksuaalin on lähes poikkeuksetta lähdettävä omaan kotiinsa, jonka yksityisten seinien sisällä seksuaalisuus voi elää. Mutta Ahmedin esittämä kaappiin jääminen valintana, joka pakon edessä voidaan tehdä, näkyy Pirkonkin tarinassa. Sukulaisuussuhteiden takia Pirkko suostuu jäämään osaksi kaappiin, kun hän vaikenee äitinsä pyynnöstä seksuaalisuudestaan sukulaistensa edessä. Mutta sen sijaan, että vaikeneminen olisi tullut merkitsemään yhteyden säilymistä, vaikeneminen merkitsee

85 Tuula Juvosen väitöskirja *Varjoelämää ja julkisia salaisuuksia. Homoseksuaalisuuden rakentuminen sotienjälkeisessä Suomessa* (2002) ilmaisee nimensään kaapin epistemologian, josta Sedgwick kirjoittaa. Juvonen kuvaa tutkimuksessaan tapoja, joilla 1950–60-luvun Tampereella tiedettiin julkisena salaisuutena tiettyjen ihmisten homoseksuaalisuus. Kyse oli toisaalta hiljaisesta hyväksynnästä, mutta toisaalta ääneen lausutuiksi jäivät tuolloin vain skandaalilehdistön kuvaukset, joista suuri osa oli negatiivisia. Pirkon haaluamisen *Punaisessa erokirjassa* ”pois varjosta” voi yhdistää siis haluun tulla ulos kaapista, johon mm. äiti hänet pakottaa.

eroa. Pirkko tuntee, että hänet leikataan irti sukulaisista, kun hän joutuu valehtelemaan näille elämästään (PE, 148). Omien todellisten ajatusten sensuroiminen oli yksi syy, miksi uskonto ei voinut olla ratkaisu Pirkon identiteettiongelmien. Ei se voi olla ratkaisu elämän muillakaan alueilla.

7.1.5 Seksuaalipoliitikkaa: häpeästä ylpeyteen

Häpeä on ”tarttuva” tunne: kun toinen häpeää, alkaa sitä katsovakin hävetä. Häpeän liikkuvaa luonnetta käytetään hyväksi, kun häpäiseminen muunnetaan identiteettipoliitikaksi: häpeä voidaan poliittisen strategian nimissä kääntää ylpeydeksi ja pyrkiä saamaan toiset häpeämään omaa aikaisempaa käytöstään. (Munt 1997, 4.)⁸⁶ Samaan logiikkaan perustuvat ulostulokertomuksiin tai lesbisiin kehitysromaaneihin liittyvät kertomukset toisten häpäisevistä teoista kertomuksen tunnustaja-todistajalle. Tunnustaja-todistaja käsitteellä viitataan Susan David Bernsteinin näkemykseen tunnustamiseen liittyvistä todistuksen hetkistä, jolloin oman syyllisyyden ja häpeän tunnustamisen väliin tulee kertomuksia toisten epäeettisestä toiminnasta. Tällöin tunnustuksen konventionaalinen retoriikka, joka kohdistaa kaiken syyllisyyden itse tunnustajaan, rikkoutuu. Seksuaalisuuden tunnustus voi lähteä liikkeelle omasta häpeästä, mutta todistuksen hetkien kautta se vähitellen tuo toisten teot valokeilaan ja itsehäpäisy muuttuu yhteisön alistusmekanismeihin kohdistuvaksi syytökseksi. (Bernstein 1997, 32–38.) Häpeän käsittely näkyy ulostulokertomuksessa tunnustamis- ja todistuskohdoissa.

Identiteettipoliitikan muassa päästään takaisin 1960–70-luvulle. Identiteettipoliittinen ulostulokertomus oli osa *Gay Pride* -liikkeen politiikka, jossa yhteisön painostuksesta johtuva ahdistus pyrittiin kääntämään nurin, häpeästä ylpeydeksi. New Yorkin Stonewall Inn -ravintolan mellakat vuonna 1969, joissa seksuaalisiin ja sukupuoliisiin vähemmistöihin kuuluvat ensi kerran alkoivat raivoisesti vastustamaan heihin kohdistuvaa sortoa, nähdään homoyleyden synnylle keskeisenä. (Hekanaho 2011, 61; Rosenberg 2002, 32–34.) Sally Munt kytkee seksuaali-identiteettipoliittiset tunnustukset ja ulostulokertomukset tummaihoisten ja naisten häpeän kääntöön perustuvaan identiteettipoliitikkaan (Munt 2007, 3–4, 62), ruotsalaista feminististä tunnustuskulttuuria tutkinut Cristine Sarrimo taas kirjoittaa identiteettipoliitikan juuriksi 1960-luvun uusvasemmistolaisen toiminnan, jonka aikana kaikista elämänalueista tuli politiikan areenoita (Sarrimo 2000, 24).

Saisonin trilogiassa ja etenkin myöhemmässä *Sorsastaja*-näytelmässä (2006), joka autofiktioon rinnastuvalla tavalla käytti hyväkseen hänen omaa hahmoaan, näkyy tietoisuus rotuun ja etnisyyteen liittyvän politiikan yhteydestä seksuaalipoliitikkaan.⁸⁷

86 Sara Ahmedin mukaan tunteet ylipäänsä ovat tarttuvia, koska mikään tunne ei sijaitse vain yksilön sisällä vaan tunteet ovat osa sosiaalisia ja kulttuurisia käytäntöjä (Ahmed 2004, 8–12).

87 *Sorsastajassa* esiintyy Saison lisäksi omalla nimellään tummaihoisia suomalaisia näyttelijöitä, jotka näytelmän ensimmäisessä osassa esittävät muistojaan lapsuudenkokemuksista, jotka koskevat ihonväriin

Trilogiassa kuitenkin vasemmistolainen toiminta asettuu vahvemmin seksuaalipoliitiikan rinnalle. Pirkko elää läpi vasemmistolaisen radikalismin kauden ja sisäistää sen retoriikan. Vasemmistolaisen toiminnan rinnalla *Punaisessa erokirjassa* kuljetetaan kertomusta Pirkon osallistumisesta heräävään seksuaalipoliittiseen toimintaan, ensin Psyke ry:n tanssien kautta, sitten perusteilla olevan Setan aktivistien väittelyitä seuraamalla.⁸⁸ Saisio tekee myös selväksi, että uusvasemmistolainen toiminta oli liian kollektiivista salliakseen yksilöiden kukoistaa kaikessa erityisyydessään (vrt. Hyvärinen 1994, 71–73; 135–146; 219–224).⁸⁹ Tämän kautta seksuaalipoliittista, yksityiseen alueeseen keskittyvää toimintaa voi pitää kontrastina opiskelijavasemmiston toimille. Asia ei ole kuitenkaan näin yksinkertainen, koska Pirkon ei kuvata olevan yksinomaan tyytyväinen Setan vaatimuksiin poistaa homoseksuaalisuuden rikosstatus.

Suomalaisista tunnustajista Christer Kihlman asettuu *Ihminen joka järkkyy* -teoksellaan historialliseksi taustaksi Saision trilogian seksuaali-identiteetin kertomukselle. Kirjassaan Kihlman ottaa tehtäväkseen antaa esimerkkiä muille paljastamalla oman elämänsä synnit: alkoholismin, biseksuaalisuuden ja aviorikoksen. Kihlmanissa kiinnostavaa on se, että hän puolustaa prologissaan kirjoitustaan vasemmistolaisen retoriikan välinein mutta samalla kuvaa omaa biseksuaalisuuttaan tunnustukselle ominaisin sanakääntein.⁹⁰ Lisäksi hän sekoittaa mukaan uskonnollista retoriikkaa ja horjuu tekstissä yksilöllisyyden ja yhteisöllisyyden tarpeidensa välillä. Hän puhuu myös mo-
neen otteeseen häpeästä, joka liittyy tunnustamiseen ja häpeän häviämiseen sen kertomisen kautta. Häpeä esiintyykin hänen tekstissään yleensä kiellon muodossa. Hän itse sanoo kieltäytyvänsä häpeämästä, mutta esittää kirjansa homoseksuaalisuus-osan alussa lukuisia esimerkkejä siitä, miten homoseksuaalisuus on saanut ihmisiä ajamaan itsensä itsemurhaan, kaksoiselämään tai miten toiset ovat rankaisseet ja pilkanneet homoseksuaaleja. Kihlman selittää, että tiettyjen asioiden näkeminen häpeällisinä liittyy yksilöiden omaksumiin ideologioihin, jotka voivat olla joko yleistä tietoa tai

liittyvää syrjintää. Saisio on ainoa valkoihoinen näytelmässä ja hän esittää näytelmässä sukupuoleen tai seksuaalisuuteen liittyviä erilaisuuden kokemuksia, joista osan trilogian lukija tunnistaa. Kiinnostava identiteettipoliitiikan monipohjaisuuden kannalta näytelmässä on Jani Toivolan hahmo, joka ahdistuksen muistoissaan keskittyy vain ihonvärin aiheuttamiin konflikteihin. Niiden ohessa hänen homoseksuaalisuutensa mainitaan kuin itsestäänselvyytenä. Näytelmän toinen osa koostuu *Kalevalan* Kullervon tarinasta, suomalaisuuden klassikosta, jonka esittävät nyt tummaihoiset suomalaiset.

88 Suomalaista lesbo- ja homopolitiikan historiaa on esitelty esimerkiksi Kati Mustola (2007).

89 Cristine Sarrimo on kirjoittanut tästä ruotsalaisen naisliikkeen esimerkein. Naisten sortoon liittyviä kysymyksiä pidettiin helposti yksityisen sfäärin asioina, jotka järjestyisivät vallankumouksen myötä itsestään. Sitä odotellessa naiset pantiin hoitamaan kahvinkeitäjän ja sihteerin tehtävät. Kapinalliset naiset lähtivätkin tekemään feminististä politiikkaa vasemmistolaisten yleispoliittisten liikkeiden ulkopuolelle. (Sarrimo 2000, 19–23.)

90 Kuten Anna Makkonenkin on muistuttanut (1995, 103; ks. myös Zilliacus 1999, 214) Kihlman kieltää teoksessaan kirjan olevan ”itsetunnustus” (Kihlman 2000, 5). Kuitenkin niin Makkonen (1995, 1996) kuin Zilliacuskin (mt.) lukevat sitä on tunnustuksen perinnettä vasten, koska siinä on selvästi tunnustuksen elementtejä. Viimeisin Kihlmania tunnustajana tulkinnut on Mikko Carlson (2011).

suoria moraaliohjeita, lakeja tai uskonnollisia käsityksiä (mt., 6). Tärkeä peruste uskallukselle tuoda julki henkilökohtaisilta tuntuvat synnit on se, että kaikilla muillakin on tunnollaan jotain vastaavaa. Toisaalta hän antaa myös positiivisia esimerkkejä: jotkut ovat pystyneet rohkeasti elämään homoseksuaalisuuden kanssa. (Kihlman 2000, 99–103.) Itsensä hän samastaa näihin selviäjiin.

Kieltäytymällä tuntemasta häpeää Kihlman sinkoaa syytöksen kohti niitä, jotka käskevät häntä häpeämään, mm. pappeja ja muita moralisteja kohtaan. Ulostulokerptomukselle ominainen kääntymys on juuri kasvamista omaan seksuaalisuuteen kohdistuvasta häpeästä vapautuneeseen iloon ja rakkauteen. *Mies joka järkeytyi* -teoksen loppu korostaa tätä muutosta lähes liioittelevasti. Kirjan viimeiseksi kuvaksi piirtyy iloinen seurue: Kihlman, hänen rakastajansa ja vaimonsa heräämässä yhteisestä sängystä aurinkoiseen aamuun. ”Ja tuli aamupäivä ja lounasaika ja me otimme krapularyypyt ja olimme yhdessä, väsyneinä mutta onnellisina, onnellinen kolmikko, hilpeinä ja hellyyttä täynnä kuin paratiisin lapset” (Kihlman 2000, 216). Yhteiskunnan tuomitsemia seksuaalisia halujaan onnellisina toteuttavien ihmisten vertaaminen paratiisiin lapsiin peruuttaa häpeän merkitsemien karkotuksen, päästää heidät takaisin paratiisiin.

7.2 Radclyffe Hallin jäljillä *Kainin tyttäressä* ja trilogiassa

Saision tuotannossa viitteet miespuolisiin homoseksuaaleihin tai miesten välisen homoseksuaalisen suhteen kuvaus on ollut yleisempää kuin naisten välisen rakkauden kertomukset. Homoseksuaalisia tai heiksi epäiltyjä miehiä on *Kadonneessa auringossa* (1978) ja *Betoniyössä* (1981), Larssonin teoksissa kaikissa on yhtenä aiheena miesten välinen homoseksuaalisuus, ja *Kohtuuttomuudessa* (2008) aiheeseen jälleen palataan. Naisten välistä rakkautta kuvataan *Kainin tyttäressä* (1984), lisäksi Eva Weinin teoksissa on naisten välisen rakkauden kuvauksia.

Pauliina Haasjoki on liseniaatintyössään pohtinut Weinin teosten ja *Kainin tyttären* seksuaalisuuden kuvauksia. Kummassakin teoksessa naisten välisen seksuaalisuuden ja rakkauden rinnalla kuvataan myös heterosuhteita, joten Haasjoen mukaan Saision ja Weinin teoksissa onkin mahdollisuus biseksuaalisuudelle, jota harvoin kaunokirjallisuudessa kuvataan (Haasjoki 2004, 99–104; 138–144). *Kainin tytärtä* Haasjoki analysoi myös ulostulon näkökulmasta. Teoksessa toinen päähenkilöistä, soittajatoveriinsa Annaan ihastunut Risku, yrittää kertoa äidilleen rakkaudestaan toiseen naiseen. Haasjoki analysoi Riskun puhetta austinilaisena performatiivina, mikä tarkoittaa puheaktia, jonka ääneen sanomisella voi tehdä teon. Sanoittamalla toiselle ääneen oman seksuaalisuutensa, antamalla seksuaaliselle ominaislaadulle nimen, voi lesboseksuaalisuus tulla olevaksi. Performatiivilla on kuitenkin aina mahdollisuus epäonnistua, ja näin käy *Kainin tyttäressä*. Äiti ei ymmärrä tai halua ymmärtää tyttärensä lausumaa ”Minä tahdon rakastaa naista” (Saisio 1984, 110). Haasjoen mukaan

kohtauksessa näkyy lesbofiktiossa pitkään ollut traditio, jossa lesboseksuaalisuudesta on puhuttu vain ”väärinymmärrettyä tunnustuksena”, jonka tulkitseminen on vaa-
tinut silmää erilaisille koodeille, joilla seksuaalisuudesta on viestitty salaa (Haasjoki
2004, 86–88). *Punaisessa erokirjassa* on edetty kaappipuheen traditioon, jossa tun-
nustus yhä on epämääräisesti ilmaistu, mutta kaikki tietävät, mistä on kysymys.

Haasjoki nostaa *Kainin tyttären* taustalle lesboromaanin klassikon, Radclyffe Hal-
lin *The Well of Loneliness* -romaanin (orig. 1928). Paitsi lesboromaanin klassikko,
Hallin teos on myös esimerkki varhaisesta ulostulokertomuksesta, jossa onnellisen
lopun sijasta päähenkilö päättyy tuhoon. Hallin romaani on myös taiteilijoromaani,
sillä sen päähenkilöstä kasvaa kirjailija.

Hallin teos kuvaa jo äitinsä kohdussa poikana odotetun biologisen tytön tarinan.
Tytön nimeksi tulee Stephen, kun vanhemmat kerran olivat lastaan siksi jo ennen syn-
tymää kutsuneet. Stephenistä kasvaakin ”invertti”, ajan seksologian nimeämä ”nainen,
jolla on miehen sielu” eli jonka sukupuoli on kääntynyt vastakkaisen sukupuolen
kohteesta omaa sukupuolta olevaan kohteeseen (vrt. Halberstam 1998, 75–83, 93).
Richard von Krafft-Ebingin luokittelun mukaan Stephen on ns. täysin kehittynyt in-
vertti tai Havelock Ellisin mukaisesti maskuliininen invertti (mt., 76). Stephenin mas-
kuliinisuus näkyy hänen ruumiinsa poikamaisuudessa ja hänen haluttomuudessaan
pitää naisten vaatteita; inverttiys on sekä hänen biologiassaan että psyyksessään. Kasva-
miseen liittyy luonnollisesti komplikaatioita, mutta lopulta Stephen päätyy asumaan
Pariisiin rakastettynsa Maryn kanssa, joka puolestaan on täysin feminiininen. Tarina
päätyy onnettomasti, sillä Stephen luovuttaa vapaaehtoisesti Marynsä miehelle, koska
Maryn ”tosinaisena” kuuluu saada perhe ja lapsia. Näitä ei Stephen voi hänelle koskaan
suoda. Romaani loppuu Stephenin syvään ahdistukseen yksin talossaan.

Selvin yhteys *Kainin tyttären* ja Hallin romaanin välillä on molemmissa romaa-
neissa käsitellyssä Kainin ja Abelin tarinassa: sekä Hallin romaanissa että *Kainin tyt-
täreissä* siteerataan kertomusta suoraan *Raamatusta*. Hallin romaanissa Stephen löytää
Raamatusta tarinan Kainin merkistä sen jälkeen, kun hän on isänsä seksologian kirjas-
ta tunnistanut itsensä inverttinä. Invertin identiteettiin yhdistetään syyllisyys, ikään
kuin Stephen olisi itse syyllinen olemukseensa.

Kainin tyttäressä Kainin ja Abelin tarina luetaan Annan pastori-isän luona, kun
Anna ja Risku viettävät aikaa siellä, yöpyvätkin yhdessä. Kainin merkistä muistut-
taminen saa Annan ja Riskun näkemään oman suhteensa syntisyyden, jota Annan
veljen vihjailut korostavat. Heidän suhteeseensa tulee ”kolmas”, maailma. Toisaalta
Haasjoki muistuttaa, että erona Hallin romaanin *Kainin tyttäressä* tuodaan esiin Kai-
nin merkin suojelevuus: *Raamatusta* sillä merkittyä ei saa tappaa. (Haasjoki 2004,
91–94.)

Haasjoki löytää myös Hallin ja Saision romaanien juonista yhtäläisyyksiä. Hän
mainitsee, miten *Kainin tyttäressä* Risku vastaavaan tapaan kuin Stephen järjestää
rakastetulle Annalle miehen. Tässä Risku onnistuu ja saa Annan aloittamaan

suhteen Magnuksen kanssa. *Kainin tyttäressä* ja Hallin romaanissa on luonnollisesti myös eroja. *Kainin tyttäressä* ei ole varmaa, että Anna ja Risku eroavat lopullisesti, toisin kuin Hallin romaanissa.⁹¹ Anna ei myöskään ole Maryn kaltainen läpikotaisin feminiininen osapuoli. (Haasjoki 2004, 94.)

Saision trilogiassa on *Kainin tyttären* tavoin yhtäläisyyksiä Hallin romaaniin, vaikka spesifejä viittauksia Hallin romaaniin Saision tekstissä ei ole. Yhtäläisyydet voivat olla myös lajityhtäläisyyksiä, jotka tulevat sekä ulostulokertomuksen että taiteilijaromaanin perinteestä. Tässä luvussa keskityn teosten yhteyksiin ulostulokertomuksina ja siirryn seuraavassa luvussa vertailemaan niiden taiteilijakuvauksia.

Stephenin tavoin Pirkko on poikatyttö ja hänen sukupuoli-identiteettinsä on alun perin selvä: hän haluaa kasvaa mieheksi. Samoin lukija voi aavistella Pirkon homoseksuaalisuutta jo *Pienimmästä yhteisestä jaettavasta* asti (vrt. Miettinen 2002), vaikka Pirkko itse sitä ei vielä oikein ymmärräkään. Aikaisemmin olen kuvannut, miten hän on pienestä asti tuntenut itsensä pojaksi, ja miten yhteisö on parhaansa mukaan yrittänyt parantaa häntä tästä luulosta. Myös Stephenin äiti yrittää kasvattaa häntä tytöksi, mutta isä kasvattaa tytärtään kuin poikaa. Pirkon kotitaustan kaltaisesti Stephenin koti antaa hänelle ristiriitaista mallia identiteettityöhön.

Kumpikaan tytöistä ei sisäisesti juurikaan muutu, vaikka kumpikin yrittää sopeutua. Saision ja Hallin päähenkilöitä yhdistää vielä ainoana lapsena olemisen nostaminen motiivin asemaan, niin että se kertoo sisäisestä yksinäisyydestä (Hall 1982, esim. s. 10). Lisäksi kumpikin päähenkilö toistelee tummahiuksisuutensa merkitsevän erottavaa tekijää, kummallakin mukana ovat myös juutalaisanalogiat.

Stepheniä ja Pirkko yhdistää lisäksi ambivalenssi suhteessa äitiin. Stephen ihailee naisellista äitiään, jolle hän on aina ollut vieras. Stephen tuntee mustasukkaisuutta katsellessaan isänsä ja äitinsä läheisyyttä mutta samalla hän tajuaa, ettei hän ole poika ja kiroaa Jumalalle kohtaloaan. Eräänä päivänä jo lähellä aikuisuutta oleva Stephen vaeltaa äitinsä kanssa kukkaniityllä ja kukkien tuoksun nautinto yhdistää heidät hetkeksi. Kertoja kuvaa, miten ”he seisoivat yhdessä, silloitivat kuilua, joka oli aikuisuuden ja lapsuuden välillä” (Hall 1982, 29). Myöhemmin kuilu vain syvenee, ”miten syvä se olikaan”, kertoja kauhistelee. Tämän toteamuksen jälkeen Stephen tuntee halua ”tunnustaa äidilleen” (Hall 1982, 161) – salaisuus koskee Stephenin seksuaalista toiseutta, jonka hän havaitsee jouduttuaan kuulemaan miespuoliselta ystävältään rakkaudentunnustuksen.

Stephen ei lopulta uskalla tunnustaa äidilleen, mutta harkitessaan sydän pamppaillen tunnustustaan hän elättelee toivetta yhteyden tunteesta, joka on kuvattu hyvin samankaltaisesti kuin Saisio kuvasi Pirkon paluun äitinsä syliin. Hall kirjoittaa:

91 Toisin kuin Haasjoki antaa väitöskirjassaan ymmärtää (2004, 94), Hallin romaanissa Stephenin ei sanota kuolevan. Hän kyllä vajoaa syvään masennukseen. Mikään romaanissa ei silti anna lukijalle toivoa Stephenin ja Maryn suhteen jatkumisesta.

”eikö äidin sydämen, joka löi lähellä hänen omaansa, pitäisi myös havahtua lyömään nopeammin [kuten Stephenin], sillä eikö hän kerran ollut turvassa äitinsä sydämen alla?” (Hall 1982, 163). Hallin teoksessa Stephenin ja äidin suhde on vaikeampi kuin Pirkon ja hänen äitinsä, mutta kummankin äiti tulee karkottamaan tyttärensä väliaikaisesti täysin luotaan tajuttuaan tyttärensä erilaisuuden. Myöhemmin kumpikin äiti heltyy, mutta koko totuutta tyttärensä elämästä he eivät halua todistaa.

Jos *Kainin tyttäressä* tärkein Hallin romaanin ja Saision tekstin yhdistävä tekijä on keskustelu Kainin merkistä, trilogiassa tärkein yhdistävä tekijä on päähenkilöiden elämänkulun vastaavuudet ja ennen muuta heidän naismaskuliinisuutensa. Naismaskuliinisuuden käsite tulee Judith Halberstamilta, joka kirjassaan *Female Masculinity* analysoi maskuliinisia naisia kuvaavaa kaunokirjallisuutta ja muistelmia, elokuvia ja valokuvia. Seksuaalisen ja sukupuolisen moninaisuuden nostaminen esille on Halberstamin kirjan tavoitteita. Ei ole vain lesboja vaan historiassa eri nimillä – tribadi, androgyyni, naispuolinen aviomies, invertti, butch, femme – nimetyt naisia rakastavat naiset toteuttavat seksuaalisuuttaan eri tavoin ja identifioituvat myös sukupuoleen eri tavoin. Lesbolla Halberstam tarkoittaa vain naista joka identifioituu naiseen ja haluaa muita naisia. (Halberstam 1998, 8–9, 52, 120.)

Hallin *The Well of Loneliness* on yksi Halberstamin analysoimista teoksista. Hän näkee sen olevan tärkeä teksti taustoittamaan 1950-luvulta alkanut butch-kulttuuria ja naismaskuliinisuutta muutenkin. Hallin tekstin kautta Halberstam korostaa myös naisia rakastavien naisten kirjoa. Halberstamin mukaan romaanin Stephen, joka kuvataan sukupuoli-identiteetiltään mieheksi, ei ole lesbo. Hän käyttäytyy seksuaalisessa kohdevalinnassaan sukupuoli-identiteettinsä mukaisesti eli rakastaa naisellista naista stereotyyppisen maskuliinisesti. Toisaalta Halberstam painottaa myös sitä, että kaikki maskuliinisetkaan invertit eivät toimi seksuaalisesti samoin. (Mt., 99, 109–110.)

Invertin käsite on ollut ongelmallinen lesbotutkimuksessa. Toisin kuin 1970–80-luvun seksuaaliradikaalit ajattelivat, invertti yhdistää sukupuolen ja seksuaalisuuden ja luo stereotyyppisen kuvan maskuliinisesta lesbosta. 1970-luvulta lähtien feministisessä lesboaktiivisissa ja -tutkimuksessa invertistä puhuminen on merkinnyt konservatismia ja heteromallin ulottamista naisten välisiin suhteisiin; sama syyte on kohdistunut myös butch–femme-estetiikkaan. Halberstamin mukaan invertin poispyyhkiminen on kuitenkin merkinnyt vaikeutta teoretisoida naismaskuliinisuutta, vaikkakin invertin sitominen heteroseksuaaliseen malliin on omalta osaltaan lukinnut invertin merkityspotentiaalia. Hänen mukaansa sekä invertin eri hahmot että butch-identiteetit on nähtävä mahdollisina sukupuoli- ja seksuaali-identiteetin variaatioina, sen sijaan että kaikki naisia rakastavat naiset asetettaisiin yhden nimikkeen, lesbon, alle. (Mt., 82–83; 111–113.)

Halberstamin tavoitteena on ollut nostaa uudelleen näkyviin maskuliinisuuden merkitys lesbolaisuudelle (mt., 119). Hanke vaikuttaa tarpeelliselta suomalaisenkin

keskustelun näkökulmasta, koska poikatyttöys ja maskuliinisuus näkyvät suomalaisissa ei-kaunokirjallisissa ulostulokertomuksissa vielä 1900-luvun lopulla ja 2000-luvun alussa, kuten Kaskisaaren (1995, 121) ja Parkkisen (2005) keräämä suomalainen aineisto – tosin varsin suppea – todistaa. Samoin Bonnie Zimmermaniin viitaten kirjoitin, että lesboromaaneissa maskuliinisena pidetty kehityskulku on feministisen kehitysromaanin muotoa tavallisempi. Maskuliinisuudella on konventionaalinen paikkansa lesbokehityksen kertomuksessa – oli sen alkujuuri sitten diskursiivisessa mallissa tai eletyssä kokemuksessa.

7.3 Lebiaanin kivulias syntyminen

Olen kuvannut luvussa luvussa kolme Pirkon kasvatusta, jossa äiti ja mummo pitivät poikatyttöyden kitkemistä yhtenä tärkeimmistä tehtävistään. Poikatyttöyden ohessa Pirkon kehityksessä seuraavat kuin automaattisesti ihastukset tyttöserkkuun Heleenan ja Linnanmäen kuuluttajaneitoseen, miss Lunovaan, sitten *Vastavalossa* suuri ihastus insinööriperheen tyttäreeseen Ritvaan, ihaileva ja samastumista hakeva suhde Pirkkoa vanhempaa Mariaan sekä *Punaisessa erokirjassa* löytyvät tyttöystävät: klovnisilmäinen ja Havva.

7.3.1 Rakkaudentunnustus rivien välissä

Ritvan hahmo on *Vastavalossa* tärkeä, sillä hän on äidin jälkeen ensimmäinen ”nainen”, jolle Pirkko yrittää tunnustaa häpeäänsä ja jolta hän yrittää saada itselleen armahdusta, oman erityisyytensä tunnustusta. Ritvan kautta tulee esille, että tunnustamisen sfääriin kuuluu myös rakkaudentunnustaminen. Markku Soikkelin mukaan rakastuminen kuvastaa kaipuuta toisen yhteyteen – erona laajemmasta yhteisöstä kahden muodostama pariskunta on itseriittäinen miniatyyri-yhteisö. Rakkaudesta kertovissa romaaneissa rakastuminen on pyrkimystä ”meisyyteen, joka on ”tietoisuutta yhteisestä ja yhdistävästä identiteetistä”. (Soikkeli 1998, 9.) Se, joka tunnustaa rakkautensa toiselle, odottaa saavansa takaisin vastavuoroisen tunnustuksen: ”niin minäkin sinua”. Rakkaudentunnustuksen laahuksena seuraa ajatus siitä, että rakastavaiset hyväksyisivät toisensa kaikkineensa, aivan kuten uskonnollinen tunnustaja luottaa syntien anteeksiannon korjaavan hänen suhteensa uskonnolliseen yhteisöön, päästävän hänet takaisin sen täysarvoiseksi jäseneksi huolimatta syntisyydestä.

Pienimmässä yhteisessä jaettavassa Pirkko on kyllä tunnustanut äidilleen ja isälleen rakkauttaan Linnanmäen Miss Lunovaan. Silloin ei edes puhuta tunnustamisesta, sillä Pirkko ei tiedä, että kyseessä on häpeällinen salaisuus, josta pitäisi vaieta. Hän kertoo rakkaudestaan kerran toisensa jälkeen, itsestään selvänä kertomisen arvoisena asiana. Hänelle kokemus on järjestyttävä, siksi että hänelle selviää ensi kerran mitä rakkaus on mutta myös siksi, että rakkaus Lunovaan paljastuu käänteentekeväksi suh-

teessa Pirkon ja vanhempien suhteeseen. Vanhemmat eivät ole kuulevinaan Pirkon puheita, kunnes hän itkee koko illan ja vanhemmat heräävät:

– Mikä helvetti sillä taas on, isä sanoo.

– Miss Lunova muuttaa meille, minä huudan. – Pakko.

Äiti ja isä katsovat toisiaan kummastuneina.

Näen sen sumuverhon lävitse, ja minun käy sääliksi isää ja äitiä, koska he eivät ymmärrä minua. (PYJ, 89.)

Pirkko tajuaa, että hänen on luovuttava Miss Lunovasta ja rakkaudestaan, sen äiti onnistuu hänelle vakuuttamaan. Samalla hän miettii: ”Mutta kaikkein kauhistuttavinta on, ettei hän koskaan tule saamaan takaisin äitiään ja isäänsä, koska tätä kaikkea he eivät ymmärrä” (PYJ, 90). Pirkolla on tässä aivan oma, vanhemmista irrallinen kokemuksensa, mikä jo sinänsä erottaa häntä symbioosista lapsuudenperheeseen. Mutta samalla lukija ymmärtää, että erityinen erottava tekijä on rakkaus naiseen, jota vanhemmat eivät koskaan tule täysin ymmärtämään.

Ritva on Pirkon seuraava suuri rakkaus. Romanssijuonne rakennetaan Pirkon ja Ritvan välille paitsi Pirkon Ritvan ulkonäköä ihailevien havaintojen kertomisella, myös sillä, että tyttöjen välisen suhteen kehitys kulminoituu koulun joulunäytelmään, joka on Prinsessa Ruusunen, yksi tunnetuimmista romansseista. Ritva esittää Ruususta, jota Pirkkokin olisi halunnut esittää mutta ei voinut, koska hän on ”tumma” (VV, 89). Pirkko lohduttaa itseään lupaamalla näytellä tulevaisuudessa ”paljon vaativampia rooleja kuin Prinsessa Ruusunen, sellaisia kuin esimerkiksi Viisikon Pauli” (VV, 89–90). Jälleen kertoja muistuttaa Pirkon maskuliinisuudesta.

Sen jälkeen kun Pirkko on joutunut katselemaan poikapuolisen prinssin suutelevan Ritvaa näyttämöllä, hän vajoaa masennukseen koko joululomaksi. Siihen, että tavallaan myös Pirkko on Ruusunen, viittaa Pirkon isän ärähdys, kun hän katselee tyttärensä unelmoimista: ”Otas likka rätki kätees, että heräät” (VV, 95).

Pirkko lukee lohdukseen Goethen runoa ”Vapaa mieli” (ks. luku 4.3), joka kuvaa yksinäistä, onnellista ratsastajaa, mutta Pirkon versio runosta on tunnelmaltaan Goethen runoa melankolisempi. Lapsena, onnellisen tietämättömänä tunteidensa täydestä sisällöstä, hän ”ratsastaa” Goethen lyyrisen minän tavoin ylevässä yksinäisyydessä, viihtyy omassa narsistisessa surussaan. Hän on vaeltaja, sillä aikaa kun muut ”rauhassa telttanne, majanne luokaa” (VV, 94). Muut löytävät paikkansa, kotinsa, mutta Pirkko jää liikkeelle. Siteeratun Goethen runon nimen voi myös nähdä muistuttavan vapaamielisyydestä, jota tarvittaisiin Pirkon rakkauden hyväksymiseksi.

Vapaa mieli -runon metaforat yhdistyvät myös Hallin romaaniin, jossa äitiinsä yhteyttä etsivä Stephen havaitsee, että hän ei voi identifioitua tämän ”sulokkuuteen ja ihanuuteen” (Hall 1982, 29). Siksi Stephen tuntee olevansa ”sielu, joka vaeltaa sfäärien välissä, epäkelpona kumpaankin tuntien itsensä kauhean yksinäiseksi” (Hall 1982, 32). Kyse on Stephenin erillisyydestä sekä miesten että naisten maailmasta,

johon kumpaankaan hän ei kunnolla kuulu. Näinhän on Pirkonkin tapauksessa: hän ei voi "tummuutensa" takia päästä prinsessaksi, mutta ei biologisen tyttöytensä takia voi myöskään päästä prinssin paikalle ja samalla hän passiivisuudessaan elää osaltaan Ruususen osassa.

Lopulta Pirkko alkaa toimia. "Minulle tuli vastustamaton halu tunnustaa, jotakin" (VV, 98). Ilmaisussa painottuu tunnustamisen pakottavuus, mutta samalla se, että Pirkko ryntää toimintaan oikeastaan tietämättä, mitä on tekemässä. Terrence Doodyn mukaan (1980, 22) tunnustus on usein seurausta kriisistä, joka on hajottanut tunnustajan minäkuvan: tunnustaja on jakautunut sen välillä, mikä hänen pitäisi olla ja sen, mikä hän todella on. Pirkon vahva kokemus mustasukkaisuudesta hänen katsoessa Ritvaa ja prinssiä vie hänet kriisiin, koska hän ei ymmärrä tunnettaan. Hän ei ymmärrä vielä, että sen sijaan että hän haluaisi olla Ritvan paikalla prinsessana, hän haluaisikin olla prinssin paikalla suutelemassa Ritvaa. Siksi hän ryntää tunnustamaan "jotain", asiaa jota ei itsekään ymmärrä. Toisaalta aikaisemman Miss Lunova-kokemuksen valossa Pirkko alkaa ymmärtää tiettyjen asioiden lausumisen olevan kiellettyä.

Pirkon tunnustus esitetään vahvasti kaappipuheen suojelemana, rivien väliin piilotettuna, aivan kuten itse tunnustus tapahtuu kirjastossa "peikonlehtien varjossa, siinä, mistä penkillä istuen näki suoraan portaille, niin ettei kirjaston vahtimestari pystynyt yllättämään meitä asiattomasta oleskelusta kaupungin ylläpitämissä tiloissa" (mts., 99). Ritva istuu, ja Pirkko tuijottaa "hievahtamatta ripsiä, jotka värähtivät siivilöidessään bakteereja ilmasta. / Nenäkin värähti, sen hienopiirteiset sieraimet, ja huulet." (Mts.) Seuraavaksi kertoja siirtyy tunnustuksen kuvaukseen:

Ritvassa oli sekaisin Vihervaaran Annaa ja Regina Linnanheimoa, päivässä sekaisin suurta lupausta ja mustaa varjoa, ja tämän ja äidin sairaalassaolon ja kirouksiani kuuntelevan Jumalan ja Stalinin kootut ja sen, että äiti oli Flemarilla asuessamme ottanut Irja Markkaselta koko päivän vapaata myrkyttääkseen lutikat, jotka olivat tulleet seinän takaa meille, kun siellä oli myrkytetty lutikoita, kuiskasin käheänä tunnustuksena Ritvalle, peikonlehtien varjossa. (VV, 99.)

Tämän jälkeen Pirkko tuntee itsensä hengästyneeksi "niin paljosta tunnustamisesta", ja Ritva tuijotti kengänkärkiään. Häpeällisen salaisuuden paljastamiseen viittaa Pirkon tilan kutsuminen alastomuudeksi: "Olin alaston, ja luulin ettei Ritva huomannut sitä, mutta ripset värähtivät taas, kun: – Sä oot syvämietteinen ihminen, Pirkko." (VV, 100.) Nyt Pirkko "tuntee itsensä nähdyksi" (mts.), mutta toisaalta tekstissä todetaan, että "Ritva tuijotti kengänkärkiään" (mts.). Häpeän tarttuvasta luonteesta johtuen häpeän paljastaminen aiheuttaa myötähäpeää, joka näkyy siinä, että myös häpeän todistaja välttää katsekontaktia. Jotain Pirkko on sanonut, mikä saa Ritvan ymmärtämään tunnustuksen luonteen.

Trilogian koko tekstin tasolla on kysyttävä, onko Pirkon tunnustuksessa ellipsi vain lukijalle vai kertooko Ritvan myötähäpeä siitä, että Pirkko kertoi jotakin omista tunteistaan Ritvalle, mutta lukijalle tätä ei paljasteta. *Punaisessa erokirjassa* "Saisio" korostaa, ettei suostu kertomaan kaikkea. Joka tapauksessa tekstissä luetellaan Pirkon elämän yksityiskohtia, arjen kokemuksia mm. lutikoiden myrkytyksestä ja Jumalan ja marxilaisuuden olemassaolosta Pirkon elämässä. Nämäkin voivat aiheuttaa myötähäpeää Ritvassa, koska ylempiluokkainen Ritva voi kavahtaa työväenluokkaisen ystävänsä arkea. Toisaalta Pirkon tunnustuksen sisältämä kappale alkaa kuvauksella Ritvan olemuksesta ja päivän tarjoamasta lupauksesta ja toisaalta "mustasta varjosta". "Tämän" ja kaikki arkiset asiat Pirkko sitten kuiskaa Ritvalle, ääni käheänä. "Musta varjo" voi olla konkreettinen ripsen varjo Ritvan poskella, mutta ilmaisua seuraava konvention laahus tuo siihen mukaan myös kielletyn rakkauden varjopuolen. Se, mitä Ritvalle suoraan sanotaan, saa hänet hämilleen, olipa se sitten suora rakkaudentunnustus tai niin epäsuora, ettei Ritva ymmärrä kuin sen, että jotain erikoista tässä tilanteessa oli. Tunnustus Ritvalle muistuttaa siinä mielessä Pirkon tunnustusta vanhemmilleen rakkaudestaan Miss Lunovaan, että sitäkään vanhemmat eivät olleet kuulevinaankaan. *Kainin tyttäressä* kerrottu Riskun tunnustus kuuluu samanlaisten tunnustusten sarjaan.

Myöhemmin Ritva vuotaa Pirkon salaisuuden toiselle tytölle, Eikulle. Pirkko loukkaantuu verisesti, koska hän ymmärtää, ettei Ritva ole ymmärtänyt hänen tälle antamaa kallisarvoista lahjaa, omaa itseään paljaana kaikesta suojasta. Hän järjestää Ritvalle ja Eikulle "oikeudenkäynnin", jonka ottaminen mukaan trilogian tunnustusten jatkumon osaksi muistuttaa, että tunnustaminen ei liity vain ripittäytymiseen vaan myös oikeuteen. Vaikka tapahtumien kulku on lapsellisen melodramaattinen, aikuisen kertojan ironian sävyttämä, Pirkon aktiivinen rooli tuomarina korostaa sitä, ettei hän ole tunnustustilanteessa pelkkä passiivinen alistuja. Hän on myös oikeudenkäyttäjä, toimija. Identiteettipoliittinen tunnustaja ei ole vain oman häpeän paljastaja vaan myös tapahtumien todistaja ja vääryyksien julkituoja.

Lopulta Ritva tekee Pirkolle vastavuoroisen tunnustuksen, hän tunnustaa olleensa petollinen. "Petin luottamuksesi. Anna anteeksi." (VV, 105.) Toisen vastavuoroisen tunnustus on kuin rakkaudentunnustuksen toinen puoli, "niin minäkin sinua", ainakin Ritvan tunnustus saa Pirkon suojarakenteet rikkoutumaan ja jotain järjestyttävää tapahtuu:

Niin

kevein asein murskataan muuri, jota hän on tiili tiileltä, kuukausi kuukaudelta ja vuosi vuodelta rakentanut.

Hän seisoo tiilimurskan keskellä, syyttäjä, jonka on pakko luopua syyttämisestä, kuuro, jonka on pakko kuulla. (VV, 105.)

Pirkon ja Ritvan vastavuoroiset tunnustukset ovat kiintoisia Pirkon äidille tekemän kaapittuneen tunnustuksen kannalta. Kumpikaan tyttö ei ainakaan puhu mitään rakkaudesta, halusta puhumattakaan, mutta ne toimivat Pirkon identiteetin muodostamisessa kuin rakkaudentunnustus. Pirkon tietoisuus itsestään alkaa herätä. Tähän vihjaa myös luvun nimi, *Kevään herääminen*, yhteyksineen Frank Wedekindin samannimiseen näytelmään (orig. 1891), joka kertoo seksuaalisuuden, myös homoseksuaalisuuden, heräämisestä. Pirkon vastustus seksuaalisuutensa tunnustamiseen näkyy siinä, että vain hetken Pirkko pystyy itse näkemään itsensä alastomana, koska hän alkaa heti haalia peitokseen aikaisempien rakkauskohtauksien malleja. Vilkuttaessaan Ritvan perään hän näkee itsensä anteeksiantamassa lähes kymmenen elokuvan antaman mallin mukaan:

Minussa vilkuttavat Ingrid Bergman ja Humbrey Bogart ja Casablancasta lähtevän lentokoneen jäähyväiset;
Tatjana Samoilova kansankomissaarin nahkatakissaan ja Catherine Deneuve sateenvarjonsa alla; James Dean suistuessaan moottoripyörällä varhaiseen kuolemaansa;
Marlene Dietrich, joka osaa nostaa toista kulmakarvaansa niin kuin Ritva ja Regina Linnanheimo ja puolen vuosisadan päästä tyttäreni Elsa. (VV, 106.)

Prinsessa Ruusunen -satu on ensimmäisessä tunnustuksessa tärkeässä osassa Pirkon seksuaalisen heräämisen taustalla. Olen kuvannut, miten Pirkko tutustutettiin Prinsessa Ruususeen jo lastentarhassa. Satua on käytetty esimerkkinä tavasta, jolla tytöt kasvatetaan passiiviseen rooliinsa, mutta Bruno Bettelheim on tulkinut Ruususta kompleksisemmin psykoanalyttisestä näkökulmasta. Hänen mukaansa *Prinsessa Ruusunen* symboloi nuoren kehitystä aikuisuuteen. Uni, johon prinsessa vaipuu, kuvaa nuoren kehityksessä passiivisuuden ja sisäänpäinvetäytyvyyden aikaa, joka edeltää tyttöjen tapauksessa kuukautisten alkamista. Prinssin tulo kuvaa aikuisuutta, johon prinsessa siirtyy ajallaan. Bettelheim vertailee sadun varhaisia versioita, joissa myöhempiä versioita selvemmin korostuu vanhempien huoli tyttärensä kohtalosta. Tyttäreltä uhkaa kaikissa versioissa kuolemankaltainen uni, mutta Bettelheimin mukaan uni on välttämätön kehityksen jatkumiselle. Kun vanhemmat yrittävät epätoivon vimmana estää unen eli kirouksen toteutumisen, he yrittävät Bettelheimin mukaan estää lastaan aikuistumasta. Bettelheim puolustaa lapsen oikeutta passiiviseen vaiheeseen, jossa näennäisesti ei tapahdu kehitystä. Vasta rauhallisen kypsyttelyn jälkeen lapsi on valmis astumaan aikuisuuteen, jossa sitten, oikeaan aikaan, voidaan kohdata aikuisuuteen liittyvät asiat, ennen muuta seksuaalisuus. (Bettelheim 1984, 271–282.)

Bettelheim korostaa, että satu Ruususesta puhuttelee sekä tyttöjä että poikia. Lapset löytävät sadusta persoonallisuutensa molemmat puolet, feminiiniseksi ajatellun passiivisuuden ja prinssin edustaman aktiivisuuden. Bettelheimin muistuttaa, että pojissa on passiivinen puolensa, aivan kuten tytöissä on rohkeutta ja hyökkäävyyttä, ulospäin suuntautumista. Molempia, sekä passiivista itseensä vetäytymistä, että aktiivista ulospäin suuntautumista ja toimintaa, tarvitaan aikuistumisessa ja elämässä. (Mt., 272–73.) Bettelheim normalisoi Pirkon sisäisen konfliktin: halun ulkoiseen toimeliaisuuteen, sosiaalisuuteen ja toisaalta halun vetäytyä sisäänpäin, omaan ylhäiseen yksinäisyyteen. Samalla hän normalisoi Pirkon itsessään tuntemaan jakautuneisuuden, jonka yksi muoto on biologisen, tytöksi kasvatetun ihmisen tuntemukset maskuliinisuudesta. Kyseessä on ihmisen normaali, tyypillinen olemus.

Bettelheim on sitä mieltä, että aikuistumista on aikaa odotella ja seksuaalisuuteen yhdistyvä onni ja tyydytys saavat varsinaisen täyttymyksensä vasta kun aika on kypsä. Pirkon tietämättömyys tunteistaan olisi näin ollen hyväkin asia. Ei pidä kuitenkaan unohtaa, että Pirkon identiteettiongelmassa on kyse paitsi yleisestä taipumuksesta liiaksi mukautua toisten tahtoon, myös siitä, että hän ei pysty sijoittamaan omaa sukupuolista ja seksuaalista ominaislaatuun olemassa oleviin diskursseihin. Tyttöjen välistä eroottista rakkautta ei ole olemassakaan oppikoulua käyvälle Pirkolle, jonka on pakko alkaa tunnustaa sen olemassaolo vasta Sveitsin-matkallaan.

7.3.2 Opettaja ambivalenttina mentorina

Opettajat ovat yksi Pirkon ihastuksen kohde. *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* hän ihastuu ensimmäiseen opettajaansa, joka on ”nuori ja tummatukkainen ja tuoksuu puserotätkiltä ja osaa selittää kirjaimet niin, että ne itsestään järjestyvät sanoiksi” (PYJ, 220). Opettajan viehätyks lähtee hänen kyvystään saattaa Pirkko lukemisen ja kirjainten maailmaan: yhdessä tämä ja opettajan nuoruus saa Pirkon rakastumaan tähän (PYJ, 233). Trilogiassa Pirkon vahvat halut kytkeytyvät monimutkaisesti toisiinsa: mystisen kokemuksen kaipuu sekoittuu uskonnollisessa kaipuussa, rakkaudessa ja kirjailijuuden haaveessa. Vastaavat kolme tärkeää kokemusmaailmaa esiintyvät myös Hallin romaanissa.

Vastavalossa Pirkko taas ihastuu Ruutusotilaaksi kutsumaansa äidinkielenopettajaan, joka kannustaa häntä kirjailijan tiellä. Ruutusotilas on ambivalentti hahmo, jossa on hyvät ja pahat puolensa. Korttipelin korttina Ruutusotilas merkitsee sanansaattajaa, mutta myös epäluotettavaa, mustasukkaista henkilöä. Juuri tämä on Ruutusotilaan selvin merkitys tekstissä: hän tulee ilmoittamaan Pirkolle tästä tulevan kirjailijan, mutta samalla Ruutusotilas tarkkailee Pirkon suhtautumista toisiin tyttöihin epäluuloisena. Häneltä ei myöskään jää huomaamatta Pirkon ihastus luokkatoveriinsa Ritvaan eikä erääseen vanhempaan tyttöön, Mariaan, ”jolla on lyhyt kihara tukka, James-farmarit ja ruudullinen miesten paita, jonka helmat ovat housujen vyönauhan päällä, niin kuin ryssäillä” (VV, 127).

Maria on Pirkolle omanlaisensa mentori, joka käyttää nahkatakkaa ja sotilaallista baskeria ja polttaa tupakkaa. ”Maria muistuttaa aika lailla Viisikon Paulia, jota minäkin haluaisin muistuttaa, ellei tämä olisi jo melkein seitsemäntoista” (VV, 128). Nimettömään seksuaalisuuteen Pauli yhdistetään mainitsemalla, että Paulin varttuminen on ongelma, koska ”silloin Paulin olisi selvitettävä suhteensa Leoon ja sen kautta johonkin, mitä en vielä ymmärrä, mutta minkä alan aavistaa” (VV, 128).

Vaikka Maria kuvataan tekstissä butch-henkiseksi hahmoksi, joka sitä kautta koodautuu mahdolliseksi lesbonaiseksi, ei Pirkko suhtaudu tähän samalla eroottis-viritteisellä ihastuksella kuin esimerkiksi vaaleaan ja hymykuoppaiseen Helenaan tai pitkäripsiseen Ritvaan. Trilogian suhde Hallin romaaniin antaa tälle yhden selityksen: eihän tosi invertti ei voi rakastua toiseen samanlaiseen, sehän sotisi luonnon lakeja vastaan! Samaa kertomusta toistaa Pirkon suuri rakkaus Havvaan, joka muistuttaa *The Well Of Loneliness* -romaanin Marya.

Invertti- tai modernimmin sanottuna butch-piirteet eivät ole Saision trilogiassa kuitenkaan yhtä yksioikoisia kuin Hallin romaanissa. Pirkon ensimmäisessä tyttöystävässä klovnisilmäisessä ei korosteta feminiinisiä piirteitä. Kun Pirkko ja klovnisilmäinen leikkivät eroottista ”lohdutusleikkiä” eräänä iltana, on klovnisilmäinen se, joka pukeutuu Pirkon isän pukuun, hän on ”maalannut kulmakynällä viikset ylähuuleensa ja luomen poskeensa, polttanut isän piipusta savuhämärän rakkausleikin suojaksi” (PE, 55). ”Saisio” lisää tähän: ”Jään vuosiksi kaipaamaan tätä pehmeää, maskuliinista rakastajaani, unenomaista, kunnes synnyttän sen uudelleen, itsessäni. / Tämä yö uzbekistanilaisen maljakon varjossa on Jukka Larssonin syntymäyö” (PE, 56). (Vrt. Karkulehto 2007b, 86–88.) Samoin Marian esittelyä seuraava viittaus Paulin ja Leon suhteeseen monimutkaistaa yhtälöä, sillä eikö Paulin olisi selvitettävä suhteensa Anneen, jos Hallin teoria olisi muotti, johon trilogian seksuaalisuuden kuvaus yksiselitteisesti asettuu?

Pirkko ei vielä tiedä, miksi Maria on hänestä niin kiinnostava, mutta Ruutusotilas tuntuu asian ymmärtävän. Kun Pirkko aikansa tapaa Mariaa, joka tutustuttaa hänet klassikkokirjallisuuteen ja kannustaa kirjoittamisessa, Ruutusotilas kutsuu Pirkon luokseen. Pirkko on innoissaan, ja saakin vihdoin Ruutusotilalta kauan odottamansa vahvistuksen kirjailijuudelleen. Mutta hinta on kova. Pirkko kutsutaan Ruutusotilaan luo, hän joutuu kuuntelemaan pitkään alustusta itse asialle. ”Sitten Ruutusotilas alkaa puhua Mariasta, ja siitä, että Ruutusotilaan hengitys kiihtyy vähän, ymmärrän, että alamme lähestyä asian ydintä” (VV, 148). Opettaja moittii kaikin tavoin Mariaa ja sivulauseessa livauttaa, että tällä on huono vaikutus ”tulevaan kirjailijaan”. Pirkon ei usko korviaan vaan yrittää kaikin tavoin kääntää saamansa tiedon, esimerkiksi väittää kuulleensa, että Maria olisi se tuleva kirjailija. Lopulta Ruutusotilas pääsee sanomaan, että Pirkosta voisi tulla kirjailija, ”jos panet välis poikki siihen likkaan” (VV, 151). Tämän jälkeen kirjassa ei Mariasta kuulla.

Ruutusotilas on kehitysromaanin kaavan mukainen mentori, joka ohjaa Pirkkoa hänen kehitykselleen ominaiseen suuntaan. Toisaalta hänessä on negatiivinen, petol-

linen puoli. Ruutusotilas ”ei paljasta kaikkia korttejaan” vihjaa jo tälle annettu nimi. Ruutusotilas on itse maskuliininen, kuten Maria. *Vastavalon* Sveitsi-osiossa Pirkko ei ole uskaltaa puuttua kahden tädin rakkaussuhteeseen, koska hän ei halua lastenkodin johtajan ihmettelevän ”miksi tätä tyttöä kiinnostaa juuri tämä?” (VV, 187). Samalla tavalla lukija voi kysyä, miksi Ruutusotilasta kiinnostaa niin kovasti tyttöjen väliset suhteet. Ruutusotilas muistuttaa Hallin romaanin kotiopettajatarta, joka on salaa invertti. Pirkko palvoo ja ihailee äidinkielenopettajaansa, mutta tämän maskuliinisuuden takia opettaja ei ole peitettyjen romanttisten unelmien kohde, toisin kuin Pirkon ala-asteen naisellinen opettaja.

Sekä Ruutusotilaan että Marian kohdalla lukijan huomiota kiinnitetään näiden merkitykseen Pirkon kirjailijankehityksen kannalta. Myös Hallin romaanissa kotiopettajatar Puddle, kaapissa elävä invertti, on Stephenin tukija kirjailijanuralla. Taiteilijuus ja inverttiys kytketään Hallin romaanissa yhteen.

Taiteilijuuteen keskittyminen *Vastavalossa* toimii myös yrityksenä työntää taustalle seksuaalisen identiteetin kysymykset, joiden käsittelemisen vastustus on Pirkolla yhä vahvempaa, koska oman erityisyyden paljastuminen on lähempänä. Kuka haluaisi tulla kodittomaksi, mikä tulee Pirkon symboliseksi osaksi homoseksuaalisuuden myötä, kuten kirjoitetaan konkreettisesti muodossa tekstiin jo *Vastavalon* viimeisillä sivuilla? Äiti ja isä ovat muuttamassa pois Vartiokylästä, koko perheen huoneistosta. Uudessa asunnossa ei ole huonetta Pirkolle. ”Ei minulla ole enää kotia”, toteaa Pirkko. Hänen on lähdettävä eteenpäin ja hän vertaa tilannettaan junaa odottavan ahdistuneeseen jännitykseen: ”Seison huoneessa, joka on pettänyt minut, niin kuin asemahallissa, vieraiden ihmisten varjossa, odottamassa junaa, jonka tuloa pelkään” (VV, 233).

Vastavalossa, nuoruutensa epäselvyydessä, Pirkko vasta selvittelee suhdettaan sukupuoleen ja seksuaalisuuteen. Kieltämisen tila vallitsee koko *Vastavalon* ajan.

7.3.3 Projisoitua itsevihaa ja yrityksiä normaaliuteen

Bonnie Zimmermann esittää lesbisten kehitysromaanien osoittavan, että homoseksuaalisen halunsa kanssa painiva ihminen imee sisälleen eron, jonka ympäristön painostus aiheuttaa. Erilaisuuden tunne jakaa hänet sisäisesti: sisällä elää tuomitseva hegemonisen yhteisön ääni ja toisaalta pieni oma ääni, joka puolustaa yksilöllistä ominaislaatua. Ympäristöstä imetty viha omia seksuaalisia tunteita tulee usein projisoitua joko kääntyjän vihaan toisia kohtaan tai toisten ihmisten pahoiksi teoiksi kääntyjää kohtaan. Voi käydä niin, että rakastettu pettää epätoivoisesti rakastuneen sankarittaren, minkä tehtävänä fiktiossa on ilmaista sankarittaren ajatusta omasta kelpaamattomuudestaan. (Zimmermann 1983, 246.)

Vastavalossa kuvataan erityisen vahvasti itseen kohdistuvaa vihaa, joka projisoidaan ulospäin. *Vastavalossa* Pirkko kapinoi isäänsä ja erityisesti ruotsiopettaja Kalifia vastaan, mutta heihin kohdistuva viha ei lopulta ole vihaa isää ja opettajaa kohtaan,

vaan vihaa ylipäänsä heteroseksuaalista järjestystä ja symbolista isän lakia kohtaan, ahdistusta omasta osasta siinä. Kuin itseään rangaistakseen Pirkolla on myös taipumus ihastua sellaisiin ihmisiin, jotka pettävät hänet – tai tulkita toisten pettävän hänet.

Aivan ensimmäisen ihastuksensa, serkku-Helenan, Pirkko tuntee pettäneen hänet, kun Helena on *Vastavalossa* löytänyt parhaan ystävän, Allun. Allun nimi viittaa poikaan, mutta hänen sukupuoltaan ei mainita. Helena ottaa Allun kanssa aurinkoa huomaamatta Pirkkoa lainkaan. Helena on ottanut itselleen uuden nimen, Lilan, ja Pirkko valittaa: ”Helena on muuttunut toiseksi, mutta minä en”. Nimenmuutos merkitsee identiteetin muutosta, jota Pirkko kovasti etsii. Hän ei vain suostu lähtemään siihen suuntaan, josta ”oma minuus” voisi löytyä. Pirkko kiipeää tervahuovalla päällystetylle saunan katolle, joka polttaa hänen polviaan ja kämmeniään. Hän löytää savupiipun vierestä kohdan, jossa pystyy istumaan ja katselemaan kahden auringonottajan nautintoa ja murjottamaan. Täällä hän tulee näkemään sitruunaperhosen ja hämähäkin kuolemantanssin (ks. luku 5.3.2). Sitä ennen hän miettii osaansa: ”Olen piilossa. / Toivon, että löytyisin nopeasti.” (VV, 178.) Kontekstiin sopimaton toivomus, että Pirkko löydettäisiin pian piilostaan, selittyy ennemmin hänen identiteettinsä löytymisen kuin kuvatun tilanteen kautta: eiväthän Helena ja Allu edes etsi Pirkkoa, eikä etsi hänen tätinsäkään. Kukaan ei tiedä hänen olevan piilossa – paitsi Pirkko itse.

Helenaan liitettävä pettämisen motiivi vahvistuu, kun havaitsee kohtausten yhteyden Saision *Betoniyöhön*. Siinä vankilaan kohta joutuva Ilkka huijataan ryypyporukan juhlista lukkojen taakse, jossa hän saa todistaa tyttöystävänsä seksiakti toisen miehen kanssa. Hän pakenee rakennuksen katolle kattoluukusta ja istuu siellä tervapahvin päällä, savupiipun vieressä ja itkee salaa kohtaloaan. (Saisio 1981, 99–105.) Ilkan kautta Pirkko myös jälleen rinnastuu mieheen.

Ritvakin ”petti” Pirkon, vaikka petos ei ehkä ollut tietoinen vaan liittyi Pirkon kykenemättömyyteen ilmaista omia tunteitaan. Pirkko tuntee myös Ruutusotilaan ja aikaisemman opettajansa, Airi Hokkasen, pettävän hänet. Heistä vain Ruutusotilaan pettämisen voi ajatella tapahtuvan muutoinkin kuin vain Pirkon ajatuksissa. Klovnisilmäinen on rakastettujen joukossa poikkeus: hän opastaa Pirkon myöntämään seksuaalisuutensa. Klovnisilmäinen on myönteinen mentori, joita Lasse Kekin mukaan alkaa ilmestyä uudempiin ulostuloromaaneihin (Kekki 2003, 126).

Havva on jälleen petollinen rakastettu, jonka käytös saa Pirkon aktivoimaan itsevihansa suoraan itseään kohtaan: Pirkko alkaa suunnitella itsemurhaa. Itsemurha, jonka ainakin osittaisena motiivina on ahdistus normista poikkeavasta seksuaalisuudesta, on kuin panisi itse toimeen homofobian tuottaman viharikoksen. Trilogian intertekstuaalisen tulkinnan muassa itsemurha on myös kirjallisuuden innoittama, jonka malliksi sopisi Goethen *Nuoren Wertherin kärsimykset*. Hallin kautta itsemurha yhdistyy varhaiseen homoseksuaalisuutta kuvaavaan kirjallisuuteen. *The Well of Loneliness* -romaanin lopetus tosin on ambivalentti – Stephenin ei kerrota

suoranaisesti tappavan itseään, mutta hän jää järkkyyneeseen tilaan ja henkisesti tappaa itsensä ajamalla rakastettunsa pois luotaan. Mahdolliseksi malliksi Stephenin käytökselle romaanissa esitetään traaginen rakkaustarina, jossa inverttipariskunnan toisen osapuolen kuolema ajaa jäljelle jääneen itsemurhaan.

Sveitsi-tarinassa pettjä on selvästi Pirkko itse: hän pettää sekä rakastuneet lastenhoitajatädit että itsensä. Itsen etsimiseen ja myöhemmin itsepetokseen liittyvät myös ne kaksi *Vastavalon* kohtaa, jolloin Pirkon kuvataan suutelevan miehen kanssa. Miehistä trilogiasta ei puhuta seksuaalisessa mielessä kuin kaksi kertaa. Kumpikin tapaus on *Vastavalossa*, seksuaalisen etsinnän vimmaisessa vaiheessa.

Toisen miehistä Pirkko tapaa ollessaan Moskovan Suuren Sirkuksen vierailun aikana karkkimyyjänä sirkuksenkävijöille. Mies on sirkuksen jonglööri ja hän hurmaa Pirkon, joka ajattelee ”jonglööriä taukoamatta, enemmän kuin Jumalaa ennen tätä kesää. / Ajattelen jonglööriä niin kiihkeästi, etten saa iltaisin unta.” (VV, 78.) Olen aikaisemmin yhdistänyt Pirkon irstaat öiset kuvat seksuaalisiin ajatuksiin, ja yhtä hyvin nämä ajatukset voi liittää seksuaalisuuteen. Seksuaaliset konnotaatiot vahvistuvat, kun jonglöörin tuoksu, ”haju”, kuten kertoja asian ilmaisee, rinnastetaan taiteen seksuaalisuuden kuviin: Waltarin Neferneferneferiin, Toulouse-Lautrecin maalauksiin, ”hämäriin salonkeihin, joissa ihmiset menettävät rahansa terveytensä ja ikuisen sielunsa antautuessaan tälle hajulle” (VV, 79).

Pirkko päätyy suutelemaan miehen kanssa, joka ei ole ihana jonglööri vaan joku toinen ulkomaalainen mies. Myöhemmin ”Saision” myskiksi tunnistama haju, ”härän sukupuolirauhasesta peräisin oleva” (VV, 81), viettelee Pirkon. Hajun ”hunnun” alla hän suutelee miestä, ”totta kai, sillä tämän hunnun alla on tehty tällaista kautta aikojen” (VV, 80). Mies ajattelee mennä pidemmällekin, mutta Pirkko pelästyy ja alkaa ”ponnistella upottavasta, viettelevästä syvyydestä takaisin pintaan”, ”käsittämätön haju ja mustat, yhteenkasvaneet kulmakarvat vetävät minua takaisin syvyyteen” (VV, 81). Päästyään irti miehestä Pirkon suuri rakkaus muuttuu tyhjämpäiväiseksi, sirkuksen taika haihtuu, sen kuluneisuus ja pakottavuuskin paljastuu, kun ”ansioitunut kansantaiteilija”, tulennielijä Oleg Popov, ”oksentaa teltan takana paloöljyn kurakouruun, silmät valuen ja vanhan miehen hartiat vavahdellen” (VV, 82).

Suutelukohtaus on kiintoisa, koska se vihjaa myskin hajun kautta Pirkossa toimivaan biologiseen viettiin, joka houkuttaisi häntä suutelemaan miestä. Trilogiassa vajoamisen kuvat merkitsevät hetkellistä liukumista tiedostamattomaan tai esioidipaaliseen, viettien valtakuntaan. Näin seksuaalisuudessa kilpailisikin kaksi vastakkaista voimaa: ruumiin automatiikka ja toisaalta sielun rakenne, joka Pirkolla muistuttaa invertteille ominaista miehen sielua naisen ruumiissa. Todetaanhan parittomuus-luvussakin, ettei Pirkon ruumiin hahmossa voi havaita mitään eroa muihin tyttöihin. Hänen seksuaalisuutensa piilee jossakin toisaalla, mutta yhtä kaikki se vaikuttaa. Käsitys eroaa Hallin inverttinäkemyksestä, jossa sielun tai psyyken maskuliinisuus kirjoittuu myös

ruumiin kuvaan.⁹² Michelle ominainen vahva leuka, toisiinsa kasvavat kulmakarvat ja poikamainen, lihaksikas ruumis mainitaan Stephenin yhteydessä Hallin romaanissa kerran toisensa jälkeen.

Kohta tämän kohtauksen jälkeen siirrytään Sveitsi-tarinassa kohtaan, jossa Pirkko tapailee kömpelöä nuorukaista, samalla kun hänen ystävänsä Renate viettää aikansa pojan komeamman kaverin kanssa. Tällöinkin tuoksulla on vaikutuksensa: tuoksuu jasmiini ja partavesi. Nyt Pirkko on jo ylioppilas, ja kun sirkuksessa koettu suudelma saa seurakseen toisen vastaavan, käsi työntyy jälleen rintaliiveihin. Nyt Pirkko ei tiedä pitäisikö hänen sanoa jotain. Samaan aikaan Pirkon ystävä poikakavereineen on jo suljettujen ovien takana, josta kuuluu ”yhä rytmikkäämpää kolinaa”. Kun Pirkko on päässyt takaisin omaan huoneeseensa lastenkotiin, hän huomaa saaneensa kaulaansa merkin, ”minut on sinetöity” (VV, 119). Kuin käskystä hän alkaa haaveilla Heinzista ja unohtaa ”hailakat silmät ja pahanmakuisen kielen” ja korvaa Heinzin Joachimilla, Renaten poikaystävällä. Koko poika kuitenkin unohtuu, kun Renate lähetetään pois lastenkodista ja Pirkko jää ilman seuralaista. Sen jälkeen poikien kanssa suutelemisesta ei enää puhuta trilogiassa.

Miten ulostulokertomuksen kannalta olisi tulkittava nämä kohdat? Pauliina Haasjoki on kritisoinut lesbotutkimuksen soveltamista kirjallisuuteen siitä, että etsitään etsimällä lesbotarinaa, vaikka tekstissä kuvatut tapahtumat kertoisivat enemmän ambivalenssista tai biseksuaalisuudesta. Samalla tavalla varhaisessa feministisessä kirjallisuudentutkimuksessa naishahmojen lesborakkauden kokemukset on voitu nähdä osana kehitystä vapautuneeksi naiseksi. Lesbotutkimuksessa heterotarina on käännetty toisinpäin: etsittäessä lesbokokemusta henkilöhahmojen miessuhteet on työnnetty marginaaliin ja nostettu lesbokokemus totuudeksi henkilöhahmon minästä. Olisiko järkevämpää puhua biseksuaalisuudesta, kysyy Haasjoki, ja näkee Saision *Kainin tyt-tären* ja Weinin teosten sisältävän ainakin biseksuaalista potentiaalia. (Haasjoki 2004, 95–104.)

Saision trilogiassa Pirkon kokemukset trilogian kokonaisuudessa on mahdollista asettaa kauniisti osaksi lesbokehitystarinaa, jossa seksuaaliset kohtaamiset miesten kanssa ovat vain välietappi omimman seksuaalisuuden tunnistamisessa. Niitä voisi jopa pitää tahallisia nurinpäinkääntämisinä perinteiselle heterokehitystarinalle, jossa samansukupuoliset suhteet voivat valmistaa henkilöhahmoa lopullisen heteroelämän omaksumiseen. Judith Roof kirjaa lesbiselle ulostulokertomukselle tyypilliseksi yritykset elää heterona, erilaiset poikaystäväkokeilut, jotka kuitenkin paljastuvat epätoivoisiksi yrityksiksi olla normaali. Todellinen identiteetti ei sovi heteromalliin ja kivulias ulostulo on käytävä läpi. (Roof 1996, 105.)

92 Hallin romaanissaan esittämä inverttinäkemys ei ole yksi yhteen se, mitä ajan seksologia kuvasi. Osa inverttien tutkijoista oli ollut huomaavinaan inverttinaisissa miehisiiä fyysisiiä piirteitä. Sen sijaan Havelock Ellis toteaa, että vaikka naispuoliset invertit voivat näyttää pojalta tai mieheltä, varsinaisia fyysisiiä maskuliinisuuden merkkejä ei heissä yleensä ole. (Halberstam 1998, 78.)

Sveitsi-tarinan heterojuonen alle piilotetun lesbisen halun puolesta puhuu se, että Pirkon ja Renaten yhteinen miesretki rinnastuu Eva Weinin *Puolimaailman naisen* vastaavaan kohtaan. Siinä Eva ja tyttö, johon hän on junassa tutustunut, harjoittavat junassa seksiä vieraiden poikien kanssa. Lea Rojola lukee kohtausten ilmaisevan peitettyä lesbohalua, kun tytöt katsovat poikien sijasta toisiaan silmiin yhdynnän aikana. Heteroseksuaalinen halu on siinä vain performanssi, ja todellinen akti tapahtuu naisten välillä, ehdottaa Rojola (1998, 275). Selviten tämä näkyy seuraavassa tekstinkohdassa: ”Niin minä rakastelin hänen kanssaan, enkä rakastellessani ole koskaan ollut niin lähellä toista ihmistä kuin häntä, kun kumpikin valitimme omaa nautintoamme kaukana toisistamme ja annoimme valituksemme sulaa yhteen” (Saisio/Wein 2010, 77).

Pauliina Haasjoen mukaan tässä kohtauksessa homososiaalisuus ja sen sekoittuminen heteroseksuaalisuuteen tulee liioitelluksi. Hänen biseksuaalista potentiaalia etsivässä lukutavassaan heteroseksuaalinen halu ei kokonaan katoa. Haasjoki viittaa Girardin halun kolmioon ja siitä esitettyihin queerfeministisiin tulkintoihin ja näkee Evan näkökulmasta kolmioksi hahmottuvassa neliössä olevan ”jakamisen voimaa” ja siinä ”halu toimii moniin suuntiin”. (Haasjoki 2004, 110–112.) *Vastavalon* kohtauksessa on samankaltainen halun ”neliö”, joka Pirkon näkökulmasta hahmottuu kolmioksi. Näennäisesti kilpailtavana on Joachim, komeampi pojista, jonka Pirkko mielikuvissaan asettaa epämiellyttävän Heinzin paikalle. Periaatteessa tässäkin kertomuksessa heteroseksuaalinen halu on olemassa. Trilogian muun lesbohalun piilottamisen rinnalla voi kuitenkin kysyä, eikö tässäkin puhuta Pirkon halusta päästä sittenkin Renaten sijasta Joachimien paikalle ja näin heterotarina olisi kuin lohdutusleikin ylle puhallettu ”savuverho” sen alla piilevälle kielletylle halulle?

Heinzin ja heteroseksuaalisuuden vastenmielisyyden puolesta todistaa uni, joka kirjataan ylös ennen kuin *Vastavalossa* siirrytään kuvaamaan Renaten ja Pirkon puuhia. Tätä ennen juonessa kuvataan Pirkon ja Ritvan suhdetta. Kun Pirkko on tehnyt tunnustuksensa ja saanut Ritvan ”näkemään” hänet, Pirkko näkee unen. Siinä juna tulee Pirkko kohti ”piippu neljänkymmenenviiden asteen ojossa, suoraan minua kohti”. ”Jäykistyn siihen”, kuvaa kertoja, ”kuolemankukat kädessäni” (VV, 107). Kohta hän kävelee katua pitkin ”kädessäni pieni nappanahkainen käsilaukku, jonka vuori on hienonhienoa, tahratonta silkkiä” (VV, 107). Yhtäkkiä hän huomaa olevansa alasti, ja painaa käsilaukun paljaille rinnoilleen, mutta sitten jalat eivät liikukaan. Kohta Pirkko onkin alastomana ajamassa autoa, josta kohta katoavat jarrut. ”Kiidän alaspäin, alaspäin, kohti kosteana ammittavaa rotkoa.” Siellä Pirkko kohta kävelee, kädessään taas käsilaukkunsa, jonka tahrattomuutta ja pulleutta toistetaan. Sitten tulee tarinan klimaksi:

Tunnelin päässä tulee vastaan mies, joka syö makkaraa.

Mies tahtoo työntää sinappia valuvan makkaransa puhtaaseen käsilaukkuuni.

Jäykistyn keskelle tunnelia. (VV, 108.)

Tämän miehen edustaman tunkeutumisen uhan Pirkko kuitenkin välttää ja pääsee uuteen uneen, ”jossa en jäykisty”. Hän ui unessa läpi Euroopan, kanavia pitkin, lämpimässä vedessä. ”En väsy ollenkaan. / Uin Pariisin läpi, ja Pariisin kyljessä on Rooma.” Kaikki tuntuu hyvältä, vaikka ”vesi on mutaista” ja samalla ”käsittämättömän kirkasta, ja kanavien sulkuportit ja kauppojen ovet ja näyttämöiden esiriput aukeavat minulle itsestään; kaiken läpi uin, väsymättä”. (VV, 109.)

Unen mieheen liittyvä tunkeutuva seksuaalisuus kirjoittuu Pirkon unessa selvästi negatiiviseksi ja ahdistavaksi. Kuten kertoja epäsuorasti toteaa, unen metaforat eivät ole kovin vaikeasti tulkittavia: ”En tunne Sigmund Freudia, en edes nimeltä, sillä psykologia alkaa vasta lukiossa. / Siksi minulla on öisin oikeus syökyä keskelle häpeämättömiä unia.” (VV, 107.) Viimeinen kuva, jossa Pirkko ui kanavissa väsymättä, tulee maskuliinisen seksuaalisuuskuvaston rinnalla ymmärrettäväksi feminiinisen seksuaalisuuden kuvana, jolle on sanottu nestemäisyyden ja muuntuvaisuuden olevan ominaisia vastakkaisena maskuliiniseksi mielletylle kiinteydelle. Tässä unessa ei ole väkivaltaisen tunkeutumisen kuvastoa, vaikka toisaalta Pirkko toimii itse jonkinlaisena falloksena, joka lipuu läpi ”kanavien” ja ”sulkuporttien”. Kuitenkin viimeisessä unessa korostetaan: ”tässä unessa en jäykisty” (VV, 109) – feminiininen seksuaalisuus kuvataan pehmeänä tunkeutumisena, joka ei ole väkivaltaista eikä brutaalia, kuten Pirkon unien sojottavat piiput ja makkarat.

Pirkon uni viittaa Freudin kirjoituksista Doran tapauskertomukseen, jossa homoseksuaalisen rakkauden kokenut Dora terapiaistunnon aikana avaa ja sulkee pientä nahkaista käsilaukkuaan, työntää sinne sormensa ja ottaa taas pois. Tämän Freud näkee paljastavan Doran salaisuuden, itsetyydytyksen. Samassa tapauskertomuksessa Freud pohtii myös Doran yökastelua ja sen liittymistä seksuaalisuuteen liittyvään kostumiseen. (Freud 2006, 78–81; 90–91.) Doran tapauskertomus on erityisen villi esimerkki Freudin terapeuttisesta mielikuvituksesta, kun hän yhdistää mitä moninaisimmat kuvastot ja unet seksuaalisuuteen. Dora-yhteyden kautta kohtauksen humoristisuus korostuu, ja sen voi tulkita myös varoittavan lukijaa liian innokkaasta psykoanalyttisestä tulkinnasta.

Unta seuraa kertomus Pirkon ja Renaten miesjutuista. Unen taustaa vasten Heinziksi nimetyllä pojalla ei ole muuta merkitystä kuin edustaa tunkeutuvaa miehistä seksuaalisuutta, johon viitataan banaalisti nimeämällä poika ketsuppimerkin mukaan. Heinzin jälkeen miessuhteet katoavatkin trilogiasta. Sen sijaan kuvataan, miten tansseissa Pirkkoa ei hae yksikään poika (VV, 202–204) ja Pirkko alkaa ymmärtää ”parittomuutensa”, jonka aiheuttamassa hämmennyksessä näkyy Sedgwickin havainto, että seksuaalinen suuntautuminen välittyy muille tavoilla, joita kaapissa olia ei itse täysin ymmärrä tai havaitse.

Trilogiassa heteroseksuaalinen seksuaalisuus on Pirkossa selvästi marginaalinen mahdollisuus, mutta viittaukset siihen sisältävät kuitenkin hennon viittauksen seksuaalisen identiteetin liikkuvuuteen. Sedgwickin (2008, 85) mukaan homoseksuaalisuus ei sulje pois sitä, että sen osana toimivat heteroseksuaalisen fantasmamaailman osat, ja toisin päin. Hallin kirjassa heteroseksuaalisuus on läsnä ainoastaan Stephenin inverttiyden itseensä sisällyttämässä heteromallissa, sen sijaan naiseuden kanssa Stephen ei halua olla missään tekemisissä. Saision trilogiassa taas hetero- ja homoseksuaalisuuden rajojen joustamisen puolesta puhuu tulkintani Pirkossa yhtä aikaa vaikuttavasta biologisesta seksuaalisuudesta, jota vastaan asettuu sielullinen tai psyykkinen seksuaalisuus. Halun tien monipolvisuudesta kertoo Pirkon pitkään kaipaama, Larsonin hahmon syntyä edeltävä lohdutusleikkikin, jossa unelmien rakastaja on yhtä aikaa maskuliininen mutta samalla miehelle epätyypillisesti ”pehmeä” – ja tämän rakastajan Pirkko voi siirtää itseensä yhtä nautinnollisesti kuin aikaisemmin syleili tätä. Myöhemmin Pirkko tulee kasvamaan äidiksi ja synnyttämään lapsen, mikä Hallin Stephenille ei olisi ikinä sopinut. Lapsenkasvattajat olivat Maryn kaltaisia tosinaisia. Kuten Halberstam kuvaa, naismaskuliinisuus ei ole vain yksi yhteinen malli, vaan sen sisällä on lukematon määrä erilaisia toteutumia.

Vastavalon Sveitsi-episodissa Pirkon omat seksuaaliset tunteet projisoidaan toisten naisten ominaisuuksiksi, mikä Zimmermannin mukaan on tyypillinen kuvio lesbisisä kehitysromaneissa (Zimmermann 1983, 246). Sveitsiläiset lastenhoitajat, joita ei kuvata kovin mukaviksi ihmisiksi, rinnastuvat viestintuoja-hahmoihin, joita tavataan ulostulokertomusten juonta seuraavissa erityisesti varhaisemmissa homofiktioissa. Viestintuojat ovat muunnelmia kehitysromaanin mentoreista, henkilöhahmoja, joiden homoseksuaalisuus on ilmeistä ja negatiivisesti kuvattua. Tällaisen ihmisen identiteettiään etsivä päähenkilö tapaa, ja groteski viestintuojahahmo tunnistaa totuuden päähenkilöstä ensi silmäyksellä. Viestintuojat ovat Jumalan kaltaisia kaikkinäkeviä hahmoja, joilla on pääsy ihmisen salaiseen minään. Lasse Kekki mainitsee klassiseksi esimerkiksi viestintuojahahmosta Mannin *Kuolema Venetsiassa* -novellissa näyttäytyvän vanhan, peruukkia ja meikkiä käyttävän miehen, jota ympäröivät nuoremmat kauniit miehet. Novellin päähenkilö, vanheneva Aschenbach, katsoo kauhistuneena miehen elkeitä, mutta kohta tapaamisen jälkeen Aschenbach joutuu itse samaan asemaan: vanhan, nuorempaa kaunista miestä liehittelevän hirviön asemaan. (Kekki 2003, 124–126.)

Erityisesti nimessään kärsimystä julistava Tante Dolores on selvä viestintuojahahmo. Nimensä myötä tati kertoo homoseksuaalisuuden myöntämiseen liittyvästä kärsimyksestä, joka on tietenkin yksi syy Pirkon pelkoon tunnustaa seksuaalisuuttaan. Pirkon suhteesta tähän kerrotaan näin:

Pidän Tante Doloresista, vaikka Tante Dolores väittää kylmää säilykepurkkia kuumaksi, potkii pehmeillä tohveillaan lapsia ja varastaa lapsille aiotut suklaat.

Pidän, koska en voi olla pitämättä.

En voi olla pitämättä, koska en tiedä, mitä Dolores ajattelee minusta.

Hän pitää tante Doloresista, koska hän pelkää Tante Doloresin salaisia ajatuksia.

Hän pelkää, että Tante Doloresin ajatukset muuttuvat lihaksi (– –). (VV, 235.)

Pirkon pelkoa korostaa sen kertominen kahteen kertaan sekä homo- että heterodiegeettisen kertojan asemasta. Kerronta alleviivaa asian erityistä ahdistavuutta: tarkkailtiinpa tilannetta mistä näkökulmasta tahansa, sitä ei pystytä hallitsemaan.⁹³ Edellä mainittu kohta on *Vastavalon* lopusta, mutta jo lähtiessään Sveitsiin Pirkko tuntuu tietävän kulkevasa siellä jotain uhkaavaa, itseä koskevaa salaisuutta kohti. Pirkko tunnistaa itsensä lastenkodin naisparista, koska hän pelkää paljastavansa näiden kautta itsensä. Kieltääkseen samastumisensa hän astuu tuomitsevan yhteisön paikalle ja paljastaa itsensä sijasta naiset. Se, että Pirkko paljastaa naiset juuri kaapissa salakuunnellen, korostaa Pirkon olemista ”kaapissa”, josta hänen olisi päästävä ulos.

7.3.4 Kohti nimeämistä

Ulostulokertomus on nimeämisen kertomus, jossa tarkoituksena on löytää omalle identiteetille nimi, joka uskalletaan uljaasti julistaa toisille. Nimeämisessä kautta tullaan myös tietoiseksi tiedostamattomista tunteista (Kaskisaari 1995, 49–50). Sveitsissä lastenkodin hoitajien, Tante Irman ja Tante Doloresin, suhdetta pohtiessaan Pirkko joutuu myös miettimään lesborakkauden nimeämisen pulmaa. Pirkko kovasti haluaa tehdä niin kuin on ”oikein” eli paljastaa häpeällisen suhteen. Mutta miten sitä kutsua?

Minun on paljastettava Kapteenittarelle Tante Irman ja Tante Doloresin salainen...

En löydä sanaa, en edes suomeksi.

Rakkaus?

Suhde?

Rakkaussuhde?

Vai syntinen suhde? Ei, se kuulostaa liian raamatulliselta.

Seksuaalinen suhde?

Kuulostaa gynekologian oppikirjalta.

Minun on paljastettava Kapteenittarelle Tante Irman ja Tante Doloresin välinen suhde, jota he ilmeisesti itse pitivät rakkaussuhteena (naurahdus), seuraavista syistä:

Suhde on epäterve, nicht gesund.

93 Erityisesti tässä kohdin kertojakäsité ”homo- ja heterodiegeettinen” tuntuu kuvaavan paitsi neutraalisti kertojan asemaa, myös Pirkon horjuvuutta homo- ja heteroseksuaalisuuden välillä.

Suhde on sairas, krank, sehr krank. (VV, 185.)

Pirkon tapaillessa sanoja kertoa hoitajattarien suhteesta, hän kokeilee erilaisten homoseksuaalisuutta koskevien diskurssien toimintaa. Esillä on kolme vaihtoehtoa, puhua rakkaudesta, puhua uskonnollisen kielen kautta tai ottaa välineeksi lääketiede, joista Pirkko lopulta valitsee ensimmäisen: ”Minun on paljastettava Kapteenittarelle Tante Irman ja Tante Doloresin suhde (naurahdus), jota he itse ilmeisesti pitävät rakkaussuhteena (naurahdus vasta tähän) (– –)” (VV, 186).

Trilogiassa painotetaan seksuaalisten tekojen sijasta rakkautta, aivan kuten Pirkko tässä päätyy tekemään. Seksuaalisuus kuitenkin on ollut vahviten häpeää aiheuttava asia, joka on myös ollut uskonnollisen ja lääketieteellisen tiedon kohteena. Lääketieteellinen homoseksuaalisuuden patologisointi on ollut sitkeää: kansainvälisesti homoseksuaalisuuden sairausluokitus poistettiin vuonna 1971, Suomessa vuonna 1981, ja silti Suomessa homoseksuaalisuus esitettiin sairautena vielä vuonna 1991 julkaistussa johtavassa psykiatrian oppikirjassa (Stålström 1997, 18–19). ”Saisio” itsekkin – vielä kehyskertomuksen keski-ikäisenä kirjailijana – huomaa käyttävänsä lääketieteeseen liittyvän psykoanalyttisen terapian selityksiä omalle tilanteelleen. *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* hän vajoaa isänsä kuoleman jälkeen säälimään kohtaloaan ja antamaan lapsuudelleen tuttuja selityksiä: ”isä ei hyväksy tytärtään tyttönä, ja tästä kasvaa homoseksuaali” (PYJ, 228). Essentialisoiville selityksille naurava minuuden emansipoitunut puoli pilkkaa: ”menee aivan oppikirjojen mukaan!” (mts.). *Punaisessa erokirjassa* taas tarinan tason Pirkko taas yrittää pelastautua teatterikoulun opettajien hyökkäyksiltä turvautuen ”mitä hämmästyttävimpiin lohdutuksen sanoihin”, kuten laulunopettajan selitykseen: ”Jos ihmisellä on vikaa hermoratojen kytkeytymisessä, niin kuin tiede on homoseksuaaleista todennut, niin ei se sen ihmisen oma vika voi olla.” (PE, 282–283.)

Kirkko taas on ollut se instanssi Suomessakin, joka on tiukimmin määritellyt homoseksuaalisen toiminnan paheksuttavaksi ja synniksi (esim. Hentilä 2007). *Vastavalon* lainaukset Mooseksen kirjoista kertovat Pirkon tietoisuudesta *Raamatussa* homoseksuaaleille langetetuista rangaistuksista. Jumalan pelko *Vastavalossa* on myös pelkoa Jumalan kyvyille nähdä Pirkon salaisiin ajatuksiin, joiden rikkomukset heteroseksuaalisuutta vastaan saisivat ilman muuta Jumalan tuomion lankeamaan Pirkon ylle. *Punaisessa erokirjassa* Jumalan katseen ovat korvanneet *Punaisen erokirjan* ”vanhemmat toverit”, joiden kaikkinäkevät silmät seuraavat kommunistisen liikkeen toimintaa kuin Jumalan konsanaan, ja paheksuvat erityisesti liikkeen tyttöjen, Pirkon ja Havvan, epämääräisiä toimia (PE, 276–277). Varoituksen taas kertovat teatterikoulun opettajat kasvattajan valtikkansa tuella. Tässä liukumassa Jumalan valvonnan muuttuminen eri tahoille jakautuneen hegemonisen vallan suorittamaksi valvonnaksi kiteytyy Foucault’n *Tarkkailla ja rangaista* -teoksessa kuvatun kasvatuslaitoksen eristysellin seinälle kirjoitettu tekstin ”Jumala näkee” (Foucault 2000, 402) sanoma. Maailtuneessa maailmassa Jumala jää taustalle ja uskonnollisen instanssin suorittaman

valvonnan suorittavat maalliset vallanpitäjät. Saman liikkeen kuvasi myös Foucault'n oppi-isä Louis Althusser esittämällä ideologisen valvonnan siirtyneen vähitellen uskonnollisilta auktoriteeteilta yhteiskunnan ohjeistuksen kautta kasvatusinstituutiolle kouluihin ja koteihin (ks. luku 3.3).

Osaltaan kääntymyskertomuksen kietoutuminen uskonnolliseen kääntymysjuoneen ja uskonnollisiin kielikuviin on piikki homoseksuaalisuuden tuomitsevien uskovien suuntaan. Takana vaikuttaa kuitenkin se kipeä tosiasia, että kukaan homo ei ainakaan länsimaissa voi olla ollut havaitsematta uskovaisten piirien homoihin kohdistamaa paheksuntaa. Toisaalta uskonnollisuus liittyy myös ulostulokertomuksen taustalla kuultavaan kääntymyskertomuksen lajiin.

Radclyffe Hall taas esitti uskonnollisuuden olevan invertille myös henkilökohtainen ongelma. Sekä romaanin Stephen että Hall itse olivat vahvasti uskossa. Romaanin lopussa Stephen kysyy romaanin viisaalta naiselta, Valerie Seymourilta, miksi invertit usein ovat niin uskonnollisia, vaikka se tekee heidät erityisen heikoiksi jumalallisen tuomion alla. Vastauksena Seymour kehottaa inverttiä kääntämään selkensä uskonnolle: "heidän täytyy löytää uskonto omasta itsestään, jos todella tarvitsevat sitä" (Hall 1982, 413). Alison Hennegan esittää romaanin johdannossa, että Hallin mukaan invertit etsivät usein Jumalaa vääristä syistä, haluten rangaista itseään (Hennegan 1982, xi). Saision trilogiassa Pirkon taas voi todellakin sanoa korvaavan Jumalan itsellään kääntämällä uskonnollisen etsinnän oman seksuaalisen erityislaatunsa etsinnäksi.

Vastavaloa voi lukea myös Kainin merkin taustaa vasten. Ruutusotilaalla, jossa on invertin piirteitä, on myös lotta-ajoilta periytyvä sotavamma. Kertoja kuvaa: "Ruutusotilas on sodassa haavoittunut, niin kuin minäkin, mutta oikeassa sodassa" (VV, 125). *Vastavalon* alussa, kun Pirkko on lähdössä matkalleen Sveitsiin, Pirkolla on konkreettisesti haava kasvoissaan, jonka selitetään johtuvan auringonpolttamasta, joka kuitenkin on varsin erikoisen näköinen. Pirkon kasvojen väri on kertojan mukaan "tumman violetti. Oikean silmän alle, turvonneimpaan ja arimpaan kohtaan, on repeytynyt haava, josta vuotaa kirkasta nestettä." (VV, 17–18.)

Liioitteleva kuva auringonpolttamasta saa lukemaan sille symbolista painoa. Tähän yhteyteen tuntuu osuvalta Kaskisaaren muotoilu lesbon osasta, jonka ajaa vaeltamaan "salainen, usein hänelle itselleen tuntematon haava" (Kaskisaari 1995, 106). Kertoja panee Pirkonkin etsimään symbolista ilmausta vaurioituneelle iholleen: "naamani vuotaa vettä kuin Jeesuksen kylki" (VV, 18). Pirkko rinnastaa itsensä juuri Jeesukseen, viattomana ristillä kärsivään, joka oli etenemässä kohti tuonelaa, josta kolmantena päivänä nousisi. Jonkinlainen alamaailma, alitajunta, on Sveitsikin, jonne Pirkko on menossa. Siellä hän joutuu konkreettisesti kohtaamaan torjutun osan itsestään.

Pirkon Jeesus-hahmoisuus matkalla Sveitsiin saa tukea Larssonin *Viettelijästä*, jossa kuvataan Jeesuksen kykenemättömyyttä vaikuttaa kohtaloonsa, kuten edellä analysoin taistolaisuuden yhteydessä. Kuten Larssonin Jeesus, ei Pirkkokaan voi kääntyä tieltään. Larssonin kirjassa Jeesus näkee ennen Perkeleen tuloa pojaksi pukeutuneen Jeanne

d’Arcin hahmon, joka tuo Jeesuksen kokemuksen oheen sukupuolisen transgression kysymykset. Pojalta näyttävää tyttöä ei säälitä, vaan hänet poltetaan Jeesukseen vedoten. (Larsson 1993, 184–186.) Jeanne d’Arcin kohtalo rinnastuu Pirkon kaltaisen maskuliinisen naisen pelkoon tulevaa kohtaan, sillä Jeannen saaman tuomion on esitetty johtuneen siitä, että hän kieltäytyi riisumasta miehen pukuaan. Puvun pitäminen oli jumalallinen käsky, Jeannella ei ollut itsellä valtaa ottaa pukua pois. (Flanagan 2008, 79.)

Sveitsi-jakso päättyy vuoren huipulle kiipeämisen kohtaukseen, jota olen analysoinut kääntymysromaanien epifania-kohtauksena (luku 5.3.2). Vuoren huipulle päästään Pirkko putoaa manalaan, maankuoren sisälle kuumaan, ”mustana keinuvaan magmaan” (VV, 245). Uskonnollishenkisestä korkeudesta putoamisen voi tulkita ennakkoinniksi yö- ja päivämaailman sekoittumisesta, jonka kuvataan tulevan Pirkon osaksi *Punaisessa erokirjassa*. Siellä homoseksuaalien yhteisö on metaforinen yö, jossa kuitenkin on valoisaa. Vuori-kohtauksen epifaniset konnotaatiot viittaavat ”heräämiseen”, uuden identiteetin hyväksymiseen. Näin melkein käy. Kun Pirkko putoaa ”magmaan”, hän ”antaa viimein periksi” (VV, 245), mutta ei sittenkään. Hän herää ”valkoisessa huoneessa” ja huomaa olleensa sairas ja nyt parantumassa. Kaikki viittaisi kääntymykseen, etenkin kuin häntä tulee katsomaan kukapa muukaan kuin nimellään kärsimystä julistava Tante Dolores, jonka rakkaussuhteen Pirkko on kavaltanut. Pirkko haluaisi pyytää anteeksi tädiltä, ”en tiedä mitä” (mts.). Hän kysyy sen sijaan, missä Tante Irma asuu nyt, ja saa vastaukseksi kysymyksen, jota on tähän asti pelännyt: ”Mitähän varten se asia sinua kiinnostaa?” (mts.).

7.3.5 Ulostulo ja kaapin paluu

Punaisessa erokirjassa kääntymys vihdoinkin tapahtuu ja rakkaudesta kahden naisen välillä voidaan vihdoinkin alkaa puhua ääneen. Pirkko sitoutuu uuteen homoseksuaalien yhteisöön, saa ensimmäisen tyttöystävän ja kokee suuren rakkauden. Ensimmäisen tyttöystävän, klovnisilmäisen, rooli on jälleen viestinviejän, kehitysromaanin termin mentorin, vaikka hän samalla on rakastettukin. Klovnisilmäinen on se, joka kovan taistelun jälkeen saa Pirkon myöntämään seksuaalisuutensa. Ennen asian sanoiksi pukemista klovnisilmäinen yrittää kaikkensa, mitä salainen koodikieli voi tarjota – itseään suojellakseen on turvauduttava kaappipuheeseen.

Ensin klovnisilmäinen tulee Pirkolle kylään krookuskimpun kanssa; ”Saisio” alleviivaa tätä julistamalla jo etukäteen: ”Ja sitten tämä: krookuskimppu, tummansininen väriltään, huhtikuussa!” (PE, 25) ja kirjoittamalla krookuksista yhteensä kahdeksaan kertaan. *Kainin tyttäressä* juuri sininen kukkakimppu liittyy Annan ja Riskun suhteeseen. Larssonin *Kiusaajassa*, joka kuvaa homoseksuaalista suhdetta – tosin ei kovin harmonista – sininen on armon väri, ”yön oikea väri”, joka näyttää ihmisen elämän hetkellisen kauneuden (Larsson 1993, 139).

Suomalaisen lesbokirjallisuuden kontekstissa mielenkiintoista on se, että ensimmäiseksi suomalaiseksi lesboproosateokseksi mainittu (Rojola 1999, 159) Aino

Malmbergin Ystävyttä-novelli alkaa naisparin toisen osapuolen ilmestymisellä vuoristoroparantolan ruokasaliin (vrt. *Vastavalon* sveitsiläismaisema), ”suuri vihko sinikelloja kädessään, niin heleän sinisiä, kuin ainoastaan tunturiseutujen sinikellot ovat” (Malmberg 1903, 12). Tämän jälkeen sinikellot mainitaan vielä useampaan kertaan, ennen kuin näyttämölle astuu sinikellojen saaja, jonka olemus on outo: ”Nainen hän oli. Hame oli lyhyt, tukka vielä lyhempi. Päässä miesten hattu, hameessa tasku kummallakin puolella ja kädet hameen taskuissa.” (Mt., 13.) Niin kummalliselta miehekkäs nainen näyttää, että kertoo kutsuu häntä ”kummitukseksi” (mts.).

Kuin viittauksena suomalaisen kirjallisuuden lesbiseen perintöön Pirkon tyttöystäväkandidaatti jatkaa viettelyään kertomalla gradustaan, joka käsitteli Helvi Juvosta, jonka elämässä on naistenvälisillä suhteilla on ollut osansa.⁹⁴ Varmuuden vakuudeksi klovnisilmäinen analysoi Violet Leducin novellia ”Thérèse ja Isabelle” (1968), joka kuvaa samannimisten tyttökoululaisten ”häpeämättömän eroottisia kokeiluja” (PE, 31).⁹⁵ ”Thérèse ja Isabelle” myös yhdistää sveitsiläisten lastenhoitajien suhteen lesbokirjallisuuden perinteeseen, jossa asuntoloihin eristettyjen naisten tai tyttöjen välille syttyy eroottinen ihastus⁹⁶; tähän liittyy parantola-aiheellaan myös Malmbergin novelli.

94 Olli Nuutisen ulostulokertomukseksi määriteltävässä *Kommentteja kahteen elämään* -teoksessa (1994) Nuutinen näkee suomalaisen kirjallisuushistorian soveltaneen vaikenemisen strategiaa homoseksuaalisten aiheiden käsittelyssä vielä 1990-luvullakin. Samaan 1990-luvun ja vielä 2000-luvunkin kirjallisuushistorian kuiskutteluun pääsin perehtymään, kun yritin etsiä viitettä julkiseen salaisuuteen, runoilija Helvi Juvosen naissuhteisiin, jotka Nuutinenkin mainitsee kuin itsestään selvänä asiana (Nuutinen 1994, 122). Myös Aila Meriluoto mainitsee päiväkirjoissaan *Vaarallista kokea* (1996) Juvosen erityislaadusta, samoin kuin Anu Kaipainen muistelmateoksessaan *Vihreäksi poltetut puut* (2008). Luin mm. Liisa Enwaldin Juvos-tutkimusta *Pohjajään ilo*, jossa ohikiitävästi kuin itsestään selvästi biografiiseen tulkintaan nojaten esitetään, että Juvosen muukalaisuus-teema voisi viitata myös ”sukupuolisiin vähemmistöihin” (Enwald 2006, 204). Ehkä asian ”itsestäänselvyyden” vuoksi kirjassa ei biografista taustaa muutoin esitellä. Mistä sisäpiiriin kuulumaton lukija olisi vonut tiedon Juvosen taustoista saada? Ei edes naiskirjallisuuden historiasta, teoksesta *Sain roolin, johon en mahdu*, ei löydy biografisia tietoja, koska siinä Juvosen elämästä ei kerrota käytännössä mitään (Hökka 1989). Vasta 2009 julkaistuihin Juvosen koottuihin teoksiin sisältyvä Matti Palmin essee käsittelee suorasanaisesti myös Juvosen rakkauselämää.

95 Violette Leducin suomennettuihin teoksiin kuuluu myös omaelämäkerta *Äpärä*, joka kuvaa biseksuaalisen Leducin vaikeaa elämäntietä ja kirjailijaksi kasvua. Saisio mainitsi *Äpärän* yhtenä tärkeänä teoksena *Punaisen erokirjan* jälkeisessä Tuula-Liina Variksen Kirja A&Ö-ohjelmassa (2003). Lieneekö juuri Violet Leducin innoittamaa, että ensi-ihastus Helena muuttaa nimensä Lilaksi ja että Pirkon ”kretliiniksi” värjäytyneet kasvat julistavat hänen todellisen seksuaalisen identiteettinsä ilman että hän itse sille voi mitään?

96 Sheri Inness esittää, että 1900-luvun alkuvuosikymmeninä ilmestyi useita romaaneita, joissa kuvattiin vain naisille tarkoitetut oppilaitokset lesbouden pesänä. Ajatus periytyi lehdistössä ja ajan tieteellisessäkin kirjallisuudessa eläneeseen ajatukseen siitä, että homoseksuaalisuus olisi ”tarttuvaa”, tietyssä ympäristössä heteroseksuaaliset henkilöt voisivat hairahtaa homoseksuaalisuuteen. Tästä syystä yksin naisille tarkoitetut oppilaitokset olivat erityisen vaarallisia. Heteroseksuaalisille lukijoille suunnatut viihderomaanit esittivät kauhukuvia oppilaitoksista, joissa kunnon tyttöjä yritettiin ”kasvattaa” lesboiksi. Osassa teoksista kuvataan oppilaitosten opettajien välisiä lesbosuhteita, joissa opettajat ovat vampyyrin kaltaisia absoluuttisia inverttejä, jotka houkuttelevat nuoria tyttöjä paheen tielle. (Inness 1997, 33–44.)

Vihjailtuaan aikansa klovnisilmäinen ilmoittaa Pirkolle suoraan: ”On sellaisiakin naisia, jotka rakastaa naisia” (PE, 27). Pirkko ei ole ymmärtävinään vielääkään, ja klovnisilmäinen toteaa lopulta: ”Etsä nyt ihan totta tajua?” (PE, 28). Pirkko jää kotiinsa ihmettelemään, ennen muuta sitä, ettei maailmanloppu tule eikä Jumalan kosto lankeakaan homoseksuaalisuuden tähden.

Richterin asteikko ei osoita mitään.

Taivaalta ei tule raetta, ei heinäsiirikkaa, ei salamaa, ei lehmikarjaa tappavaa virusta, ei mitään. Vedet vellovat rantakallioita vasten omia aikojaan eivätkä täytä maata. (Mts.)

Kääntymyskertomusten konventioita seuraten Pirkko sairastuu nyt kovaan kuumeeseen. Kolme päivää hän harhailee yli neljäkymmenen asteen kuumeessa ja ”vasta kolmantena päivänä hän ylösnousee” (VV, 29). Jälleen Pirkko rinnastuu Jeesukseen ja seksuaalisen identiteetin löytäminen uskonnolliseen uudelleensyntymiseen. Yliopistolle hän juoksee Pyhän Kolminaisuuden kirkon ja Tuomiokirkon ohi: sieltäkään ei sada tulikiveä hänen niskaansa. Ensin hän luulee, ettei saanutkaan klovnisilmäistä, sillä tätä ei näy missään. Hän näkee itsensä jälleen kerran jääneenä kynnykselle seisomaan, kuten *Vastavalon* lopussakin. Mutta näin ei käy, vaan tällä kertaa kääntymys tapahtuu.

Sijoittuminen osaksi uutta yhteisöä ei ole helppoa. On opeteltava uusi tapa olla ja uuden yhteisön säännöt. Pirkko menee klovnisilmäisen ystävien luo, esiteltäväksi. ”Mutta tässä leppeässä, huolettomuutta tavoittelevassa illassa hän tuntee olevansa tarkkailun alainen” (PE, 33), toteaa kertoja. Hän yrittää tapansa mukaan miellyttää ja mukautua. Yhteisö ei tunnu omalta, ”hän ei kuulu tänne, tiikin, vihreän teen ja keveiden kulttuuriviittausten maailmaan. (– –) Mutta tänne hän haluaisi kuulua, naisten valtakuntaan, missä sanat ovat teräviä mutta katseet pehmeitä.” (PE, 34.)

Erona sellaiseen identiteettipoliittiseen ajatteluun, jossa oikean ryhmän löytäminen ratkaisisi aikaisemmat ongelmat, trilogiassa muistutetaan tarkkailun ja valvonnan olevan osa kaikkia ryhmiä. *Punaisessa erokirjassa* taistolaisuuden tarina sopiikin kulkemaan Pirkon identiteettityön rinnalla, koska taistolaistaitelijat osoittavat työläissubjektin rakentamisen projektillaan varoittavan esimerkin identiteettipoliittikan ongelmista. Toisaalta klovnisilmäisen tuttavapiirin tuottama vieraus on jatkoa Pirkon aikaisemmille luokkaeron kokemuksille. Taas hän on ihastunut itseä ylemmältä luokasta tulevaan tyttöön: klovnisilmäisen isä on tehtaan toimitusjohtaja ja hänen cembaloa soittava, italiaa puhua pälpättävä ystävänsä on helposti kuviteltavissa klassista sivistystä arvostavan perheen yläluokkaiseksi vesaksi. Identiteetti ei määrity vain yhdestä positiosta käsin, vaan on monimutkaisten identifikaatioiden summa.⁹⁷

97 Yvette Taylor on tutkimuksessaan työväenluokkaisten lesbojen elämästä kritisoinut Anthony Giddensin ajatusta, että lesbosuhteet voisi nähdä ”puhtaina suhteina”, jotka ovat vapaita perinteen painosta,

Klovinsilmäisen tulo Pirkon elämään repäisee Pirkon ja vanhempien välisen kuilun ammolleen. Kuilu on ollut olemassa aina *Pienimmästä yhteisestä jaettavasta* asti, mutta sen yli on tähän asti löytynyt silta. Nyt vanhemmat tuntuvat jäävän auttamattomasti toiselle puolelle kuilua. ”Saision” mukaan Pirkko tuntee olevansa kotonaan ”loputtomilla vieraskutsuilla”. Pirkon omakuvan muutosta symboloi tukan leikkäminen lyhyeksi, joka on maskuliinisen identifioitumisen konventionaalinen merkki (Langland 1983, 122–123). Tämän Pirkon kuvataan tekevän ennen kuin hän lähtee ”Kalevankadulle”, jossa hän pääsee ensi kertaa mukaan Psyke ry:n homoseksuaalien tansseihin. Leikattuaan tukkansa Pirkko ei heti asetu uuteen minäänsä: ”Hän tarkastelee itseään peilistä ja on hämmentynyt: paljas pää on kulmikas ja iso, vapaa, ja ehdottoman moderni.” (PE, 36). Myöhemminkin hänestä on ”kiihottavaa” mennä kylpyhuoneeseen ja katsoa itseään: ”tylppää, kaljua päätään, totisia silmiään, ja ihmetellä, kuka tämä on” (PE, 40). Pirkolla ei ole vielääkään sellaista symbolia itselleen, joka yhdistäisi hänet ja peilikuvan, vaikka hän periaatteessa on jo osa hänelle merkityksen antavaa yhteisöä. Kuitenkin uuden identiteetin merkinä on ”uudet vaatteet”, mikä tässä tapauksessa tarkoittaa uutta kampausta.

Uutta identiteettiä kuvataan myös yön ja päivän erolla:

Hänen maailmansa on nyt jakautunut kahtia, siistimmin ja terävämmin kuin koskaan ennen.

Yöhön ja päivään. Valoisaan ja pimeään.

Hänen yönsä ovat täynnä valoa ja rikosta, päivät tummia, hitaita, tulevan yön epäuskoista odotusta. (PE, 52.)

Ja mitä yöllä tapahtuu:

Ja hänellä on se, joka on pehmeä ja valkoinen, klovnisilmäinen.

Se, jonka vierestä hän aamuisin alivuokralaishuoneessa herää.

Se, jonka hän tuntee paremmin kuin itsensä, ainakin niskan, selän, pakarat. (— —)

Se, jonka alastomaan, valkoiseen lihaan hän pureutuu öisin, henkensä hädässä, itsensä unohtaen. (Itsensä unohtaen ei tarkoita häntä itseään vaan isää ja äitiä, joiden katse kiusaa häntä ankarammin kuin Jumalan, joka erotettuaan maan merestä ja valkeuden pimeydestä, on saanut nähdä yhtä ja toista.) (PE, 53–54.)

suvun odotuksista ja myös reproduktiosta. Työväenluokkainen lesbo on Taylorin mukaan aina kytköksissä luokka-asemaansa ja sen erityispiirteisiin. Ulostulossa on omat komplikaationsa työväenluokan piirissä, jossa Taylorin mukaan esimerkiksi homoihin kohdistuva väkivalta on muuta väestöä yleisempää. Tutustumistilanteissa uusiin naisiin luokkaero voi tuottaa erityistä jännitettä ja ongelmia mm. sopivan tapaamispaikan löytämisessä. Taylorin tutkimus koskee Britanniaa, jossa luokkaero on erityisen selvä, mutta Saision tekstin valossa luokalla on merkitystä Suomessakin. (Taylor 2007, 154–159.)

Jumala mainitaan kuin muistuttaen ulostulokertomuksen kietoutumisesta uskonnollisen etsinnän kertomukseen, mutta nyt Jumalan pelko ei enää hallitse Pirkkoa. Suurempi uhka on vanhempien tuomitseva ja kauhistuva katse. Jumala, joka näkee kaiken, tietää kyllä mitä maailmassa tapahtuu, ajattelee aikuinen Pirkko. Sen sijaan äiti ja isä eivät tiedä, tai niin Pirkko luulee.

Seksuaalisen ulostulon kertomukseen kietoutuu yhä uskonnollisen retoriikan metaforia. Uskonnon tuomitsevan asenteen kritiikkinä valon ja pimeän tavanomainen asetelma kääntymyskertomuksessa käännetään ympäri. Uskonnollisen kääntymyksen analyysistä muistetaan valon tärkeä asema uskonnollisen kääntymyksen metaforana. Muun muassa Johanneksen evankeliumissa uudestisyntyminen uskossa rinnastuu Jeesuksen uudestisyntymiseen ja valon tuomiseen maan päälle:

Joka uskoo häneen, sitä ei tuomita; mutta joka ei usko, se on jo tuomittu, koska hän ei ole uskonut Jumalan ainokaisen Pojan nimeen. Mutta tämä on tuomio, että valo on tullut maailmaan ja ihmiset rakastivat pimeyttä enemmän kuin valoa; sillä heidän tekonsa olivat pahat. Sillä jokainen, joka tekee pahaa, vihaa valoa eikä tule valoon, jottei häntä teoistansa nuhdeltaisi. Mutta joka tekee totuuden, se tulee valoon, jotta hänen tekonsa tulisivat ilmi, sillä ne ovat Jumalassa tehdyt. (Joh. 3: 18–21.)

Vastavalossa Pirkko etsi tietä valoon uskonnosta, mutta ei löytänyt sitä. Nyt hän on ”tullut kotiin” ja menettänyt samalla vanhan kotinsa. Fundamentalisti näkisi hänen lähteneen synkimpään pimeyteen, ja *Punaisen erokirjan* kuvauksessa Pirkon tilasta kääntymyksen jälkeen näkyikin muisto uskonnollisesta tuomiosta. Siksikö homoseksuaalinen elämä paikannetaan mahdottomaan välitilaan, valoisaan yöhön?

Punaisen erokirjan huipentuma on Pirkon ulostulo äidilleen, jonka on jo todettu olevan kaappipuheen leimaamaa. Sedgwick on tokaissut, että ulostulon pohtiminen ei ole kovin kiinnostavaa, koska itse ulostulo ei kerro juuri mitään uutta; onhan kaapissa oleminen julkinen salaisuus (mt., 3–4). Ulostulon puheakti sisältää kaapin kuvaston ohella vapautuksen ja pelastuksen sanoman, mutta usein ulostulija voi huomata, ettei mitään uutta ole (muka) sanottu (mts., 71). Näin Pirkolle juuri käy. Saision trilogian tarkastelu ulostulokertomuksen kehikossa on kuitenkin kiinnostavaa siksi, että yhdelle tarinan henkilöistä ulostulon prosessi tuottaa uutta tietoa. Se on Pirkko itse, joka koko trilogian ajan yrittää parhaansa mukaan olla ymmärtämättä ja tunnistamasta omaa seksuaalisuuttaan. Vasta hitaan ja tuskallisen ulostuloprosessin myötä, joka jatkuu vielä äidille kertomisen jälkeen, hän pystyy myöntämään, ettei tule koskaan elämään samanlaista elämää kuin vanhempansa, kuin lapsuudenystävänsä Ritva tai rakastettunsa Havva.

Myös äidille tyttären seksuaalisuuden sanoittaminen, epäselvästikin, on tärkeää. Vaikka asia on ollut selvä jo ennen sen lausumista julki äiti kuitenkin haluaa tyttareltaan vielä sanallisen varmistuksen. Hän inttamällä inttaa tyttareltaan jonkinlaisen vastauksen kysymykseensä ”että mitenkä sen asian kanssa oikein on (– –) sen asian,

sen likan kanssa” (PE, 139). Vasta saatuaan tiedolleen vahvistuksen tyttäreltään, voi äiti päästää vapaaksi ahdistuksen, surun ja vihan, jonka tyttären jo ajat sitten ymmärretty identiteetti on aiheuttanut.

Ulostulo äidille toteuttaa *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* kerrotun tunnustuskohtauksen pelot: äiti hylkää tyttärensä. Äiti sanoo kuluneen lauseen: ”Minulla ei ole enää tytärtä” ja tytär vastaa: ”Eikä mulla äitiä, niinkö?” (PE, 61). Pirkko joutuu lähemmään kotoaan, eikä äiti vastaa pitkään aikaa hänen puheluihinsa, eikä päästä häntä kylään. Kun Pirkko lähtee kotoaan tällä kertaa, kertoja miettii: ”Viimeistä kertaa?” Ja vastaa: Ei. / Tähän hän ei suostu, ei menettämään äitiään, ei vielä. Ei koskaan.” (PE, 61.)

Viittaus äidin ja tyttären halaukseen, asentoon, josta ”Saisio” ei suostu koskaan luopumaan, näkyy tässä. Ulostulo laajenee kattavammaksi kysymykseksi äidin ja tyttären suhteesta. *Punaisessa erokirjassa* ”Saision” kertomus traumaattisesta tapahtumasta, äidistä erosta, toimii samanaikaisesti tyttären keinona rakentaa uudelleen yhteys itsensä ja äidin välille:

Äiti ja tytär.

Kumpikaan ei ole muistava seuraavien tuntien (minuuttien?) tapahtumia, ilman murentuneita, tukahtuneita lauseenalkioita.

Sohva, matto, lamppu, taas sohva.

Nojatuoli, puhelin, keittiöjakkara, lamppu, pöytä; eteinen, kylpyhuone ja lavuaari (äiti käy oksentamassa, minä näiden rivien välillä), sohva taas, nojatuoli. (PE, 60.)

”Saisio” livahtaa tässä äitinsä ajatuksiin, kuin he olisivat yksi ihminen. Muutoin triologiassa ei tätä juurikaan tapahdu. Omaelämäkerrallisen tekstin ja yleensäkin homodiegeettisen kerronnan ja myös elämäkertakerronnan konventioihin kuuluu, että kertoja ei pysty näkemään toisen ihmisen ajatuksiin, koska homodiegeettistä kertojaa rajoittavat samat lait, jotka reaali maailmassa erottavat ihmiset omiksi yksilöikseen (Cohn 2006, 33–34; 82, 101–103). Tässä kertoja ylittää normaalit valtuutensa ja alkaa puhua äitinsä tunteista. Rajan ylitys kertoo siitä, miten äidin ja tyttären yhteys esitetään lankana, joka ei katkea, vaikka se muutoin tarinan tapahtumien tasolla kuvataan katkeavan.

Lanka ei katkeakaan, sillä vähitellen äiti taas lähestyy tyttärtään. Pirkon osittainen sitoutuminen uuteen yhteisöön näkyy siinä, että yhteisön käsitteistö ja me-henki alkaa kuulua Pirkon puheessa: ”Meitä on maailmassa arviolta viis prosenttia, kaikissa yhteiskunnissa. Neuvostoliitossakin, vaikka siitä ei puhuta.” (PE, 60). Äiti puolestaan yrittää parantaa tyttärtään totunnaisten diskurssien avulla: lääketieteen ja uskonnon. Ensiksi äiti soittaa neuvovaan puhelimeen, jossa pappi vastaa hänen kysymyksiinsä ja hän siteeraa Pirkolle papin kertomaa: ”ne ihmiset, jotka tämäntyyppisiin kokeiluihin sortuvat, tuntevat toiminnastaan niin kestäväntä syyllisyyttä, että rupeavat ennen

pitkää syyttämään kaikesta toinen toistaan (PE, 146). Tässä näkyy ajatus syyllisyydestä, joka Pirkon ensimmäisessä tunnustuskohtauksessa kääntyi itseen kohdistuvaksi häpeäksi. Äiti referoidessa papin puhetta Pirkolle käy myös ilmi, miten vaikeaa homoseksuaalisuudesta on puhua: ”Ja se sano, että se mitä sinäki nyt kutsut... rakkaudeksi vai miksi... kääntyy ihan väistämättä semmoseks vastenmielisyydeks, että tällamöset sekaantuneet rupeavat vihaamaan ja inhoamaan toisiansa.” (PE, 146.)

Seuraavaksi äiti puhuu Pirkkoa lähtemään lääkäriille, ei millekään psykiatrille, vaan ”oikealle lääkäriille” (PE, 147). Isäkin tietää asiasta, sillä äiti on puhunut tästä isän kanssa. Pirkko intää yhteisönsä äänellä, ettei hänellä ole ongelmaa, vaan ”ongelma on aivan muualla, esimerkiksi yhteiskunnassa, joka ei tunnista eikä tunnusta rakkautta rakkaudeksi vaan...” (PE, 146).

Nyt sana tunnustaa viittaa tunnustamis-sanankäyttöön siten, että huomio kiinnitetään kuulijaan, jonka tehtävä on ensinnäkin havaita tarjottu identiteetti ja sitten tunnustaa se, antaa sille oikeutus – tässä tapauksessa homoseksuaaliselle rakkaudelle. Uuden identiteetin syntyminen on kuin valtion synty: ei riitä, että valtio yksinään julistaa itsensä itsenäiseksi, laillinen status syntyy vasta toisten valtioiden tunnustettua sen. Tällaisen käytön myös Foucault asettaa tunnustus-sanankäytön varhaiseksi käyttömuodoksi, juridiseksi tunnustamiseksi, joka merkitsi ”toisen henkilön statuksen, identiteetin ja arvon myöntämistä”. Vasta myöhemmin tunnustus tuli Foucault’n mukaan tarkoittamaan yksilön omaa tunnustusaktia, jossa tunnustaja tuli tietoiseksi omista teoistaan ja ajatuksistaan. (Foucault 1998, 47.) Tämänkaltaisesta tunnustamisesta ja tunnustamisesta oli kysymys myös Pirkon ja Ritvan konfliktissa, vaikka sen enempää identiteettiään tunnustettavaksi tarjoava kuin sen toivottu tunnustajakaan eivät ymmärtäneet, mitä tunnustettavaksi tarjottiin. Mutta tietävätkö Pirkko ja hänen äitinsä sen paremmin, mistä on kyse? Ainakaan täsmällisiä sanoja tunnustukselle ei ole löytynyt, vaikka tässä vaiheessa Pirkolla pitäisi niitä olla, tuntee hän jo muitakin kaltaisiaan.

Tunnustus äidille yhdistyy oikeudenkäyntiin ja kuulustelutilanteisiin, joihin Pirkko joutuu *Punaisessa erokirjassa* kuvatuissa Ylioppilasteatterin ja teatterikoulun epävirallisissa oikeudenkäynneissä, joissa painottuu tunnustamisen ahdistavuus. Omien todellisten ajatusten paljastaminen voi tarkoittaa karkotusta yhteisöstä ja silti ne pitäisi tunnustaa. Se, että Pirkko ei anna nimeä seksuaalisuudelleen, kuvastaa haluttomuutta asettua tiettyyn identiteettikategoriaan. Jo ennen kuin nuoruuden tarina on edennyt äidille ulostulon vaiheeseen, *Punaisessa erokirjassa* ”Saisio” on kertonut, että ”hän ei koskaan totu sanomaan itseään lesboksi; en vielä, näitä rivejä kirjoittaessani, lesboksen saarelta, Sapon synnyinkaupungista Eresoksesta juuri palattuaani” (PE, 73). Nimi löytyy kirjan lopussa *Tiedonantajassa* julkaistusta lehtiartikkelista, jonka kauhisteleva otsikko ”*Lebians by choice*” on muuttanut lesbian-sanankäyttöön ”lebiaani”. Huolimattomuus kertoo setäläisten mielestä kommunistien piittaamattomuudesta itse aiheesta (PE, 266). Virheestä tulee Pirkon identiteetin perusta: ”Tästä erehdyksestä

lähti kaksituhatluvulle saakka yltänyt termi lebiaani, jota itsekin käytän, itsestäni” (PE, 267).⁹⁸

Lebiaani-sanan kautta Pirkko pystyy pitämään itsessään erityisyyksilön leiman senkin jälkeen, kun Seta onnistuu tavoitteissaan poistaa homoseksuaalisuuden rikollisuus. Kun rikosstatuksen kaatamista alettiin suunnitella Pirkko tunsi ahdistusta: ”Hän haluaa olla rikollinen. Muuten hän ei ole mitään.” (PE, 73). Pirkko yrittää pitää kiinni ainoasta identiteettinimikkeestä, jonka hän oli itselleen löytänyt ja joka vielä kytki hänet yhteen homoseksuaalien historian kanssa. *Punaisessa erokirjassa* hänet yhdistetään rikollisuuden ihailussaan suoraan viitaten homoikoni Jean Genet’n,⁹⁹ kuten *Punaisessa erokirjassa* suoraan kirjoitetaan. Paitsi Genet’n tuotantoon, rikollinenmääre yhdistää *Punaisen erokirjan* myös Hallin *The Well of Lonelinessiin*, koska siinä naapurit näkevät erilaiseksi havaitsemansa Stephenin rikollisena. Samalla kun *Tiedontantaja*-lehden otsikko esittää lesbot skandalööseinä hahmoina, se antaa näille tietynlaista transgressiivista glamouria. Pirkon taiteilija-identiteetille se sopii, mutta asiansa tasolla *Tiedontantaja*-lehden otsikko ei sovi Pirkon kehitystarinan nimikkeeksi. Vapaasta valinnasta ei Pirkon tapauksessa ole kysymys.

Yleisesti seksuaalisuuden häpeällisyyden kääntäminen avoimeksi puheeksi on positiivista, mutta kääntöpuolena on seksuaalisuuden tunnustusdiskurssin ideologisuus ja rajoittavuus. Seksuaalisuuden tunnustaminen nimeämisen politiikkana tarkoittaa sitä, että oma itse asetetaan osaksi tiettyä nimettyä kategoriaa. Mutta entä jos yksilö ei tunne sopivansa valmiiseen muottiin? (Vrt. Bertilsdotter Rosqvist 2007, 62–65.) Saision trilogiassa kysymykseen on ratkaisu: identiteetille annetaan oma nimi. Verrattuna Radclyffe Hallin maskuliiniseen inverttiin, joka ei identifioitu naisiin, on kuitenkin huomattava, että ”Saision” nimi viittaa lesbo-sanaan ja lähtee liikkeelle siitä. Vastaavasti Pirkko kuvataan trilogiassa huomattavasti feminiinisemmäksi kuin 1900-luvun alun esitaistelijansa Stephen. Suhteessa vanhempiinsa tämä näkyy siinä, että vielä aikuisenakaan hän ei halua joutua äidistään lopullisesti eroon, vaikka äiti Pirkko ulostulon hetkellä erolla uhkaakin.

98 Virheellisesti kirjoitettuun määritteeseen perustuva lebiaani-sana muistuttaa jälleen yhdestä lesboromaanin klassikosta, Audre Lorden omaelämäkerrallisesta teoksesta *Zami. A New Spelling of My Name* (1982).

99 Pro gradu -työssään Suvi Järvinen on eritellyt Genet’n *Varkaan päiväkirjan* (orig. 1952) yhteyksiä *Punaiseen erokirjaan* ja osoittaa teosten välillä useita yhtymäkohtia. Järvinen laajentaa rikollisen käsitettä Genet’n teoksen tuella varkaana olemiseen, jolloin voi tulkita *Punaisessa erokirjassa* pyrittävän varastamaan omaa tilaa ja omanlaista minuutta valmiiden määritelmien ja normien keskeltä. Järvinen lukee Saision trilogiaa myös ulostulokertomuksena ja tarkkailee teoksen kertojan nimeämisen tapoja trilogian kuluessa. Hänen mukaansa trilogiassa päähenkilö nimetään pikkutytyksi, naiseksi ja rikolliseksi, ja ”päähenkilö kirjoittaa itsensä näkyviin juuri tuosta välitilasta, joka repeää pikkutyttöyden ja naiseuden sekä rikollisuuden väliin”. (Järvinen 2009, 50–51.)

7.3.6 Heteron ulostulo

Pirkon tarina ei lopu ulostuloon vanhemmille ja asettumiseen yhteen tyttöystävän kanssa. Identiteetin kehitys ei pysähdy ulostuloon, vaan muutos jatkuu – ei vain Saision kertomuksessa vaan yhä yleisemmin 1900-luvun loppupuolen ulostulokertomuksissa (Zimmermann 1983, 244). Äidille tehdyn vajaan tunnustuksen jälkeen tunnustamisen asema on muuttunut. Pirkko on hyväksynyt oman seksuaalisuutensa. Hän eroaa ensimmäisestä tyttöystävästään ja rakastuu Havvaan, jonka vie tämän poikaystävältä. Havvan poikaystävän voittamista ei tekstissä nosteta esille, mutta se tuntuu tapahtumalta, jonka tarinassa on täytynyt tapahtua, vaikka sitä ei mainita. Onko Pirkon naismaskuliininen identiteetti jo niin vahva, ettei hänen tarvitse juhlia miespuolisen kosijan voittamista? Pirkkoa ei kuitenkaan esitetä varsinaisena valloittajana, vaan *Kainin tyttären* pariskunnan feminiinisemmän puolen Annan tavoin Havva on aktiivinen viettelijä, ei Radclyffe Hallin Maryn kaltainen perusfeminiini nainen. Naisen ominaisuudet eivät ole lukkoon lyödyt sen enempää maskuliinisen kuin feminiinisenkin naisen kohdalla.

Tyttyöstyvien intiimissä puheessa tunnustuksia ei enää tarvitse pelätä. Makuuparvellaan Havva ja Pirkko ”keinuvat tunnustuksesta toiseen” (PE, 179). Kyse on ”salaisuuksista, joita Havva itsestään kertoo” (PE, 181) ja joita Pirkko rakastaa. Näin hän pääsee osaksi Havvaa: ”epävarmoin askelin hän seuraa Havvaa yhä syvemmälle halujen, muistojen ja pelkojen metsään, ja sinne hän eksyy. / Hän eksyy Havvaan, ei löydä tietään ulos, eikä haluakaan löytää, enää.” (PE, 181.) Havvan ja Pirkon välillä kulkevat tunnustukset toimivat, kuten jo Ritvankin tapauksessa, yrityksenä avata oma elämä toiselle, itsen riisumisena alastomaksi toisen silmien edessä. Alastomuus on *Punaisen erokirjan* tunnustuksissa mukana konkreettisestikin, sillä niitä tehdään samassa sängyssä, jossa ennen tai jälkeen tunnustusten rakastellaan. Rakastelussa tapahtuva antautuminen toiselle toistuu tunnustuksissa, jossa tunnustajat yhtyvät toisiinsa sanojen kautta. Molemmipuolisten tunnustusten keinoin naiset pääsevät osaksi toisiaan, oikeastaan yhdeksi ihmiseksi. Sanalliset tunnustukset myös kertovat seksuaalisuudesta tai rakkaudesta: Havva kertoo himostaan nuoriin poikiin ja öistä liikemiesten kanssa ja Pirkko muistelee klovnisilmäistä.

Tunnustuksia voi ajatella myös irrallisina anekdootteina ihmisen elämästä, joilla yksinään ei ole valmista merkitystä. Pirkolle ne ovatkin materiaalia tarinoihin: ”Hän odottaa loputtomien tunnustusten variaatioita, imee Havvan elämää itseensä ja muuttaa ne tarinoiksi, päässään” (PE, 182). Samalla tavalla kuin Pirkon tunnustuksessa Ritvalle ei ollut läsnä valmista merkitystä, vain anekdootteja tapahtumista joita Pirkolle oli sattunut, Havvan tunnustukset ja niiden totuus muodostuvat vasta Pirkon kautta. Lukija antaa omalta osaltaan Havvan kertomille anekdooteille tietyn merkityksen. Asetettuna rinnakkain Pirkon tunnustuksen kanssa Havvan tunnustuksissa korostuu niiden heteroseksuaalisuus: seksuaalinen salaisuus ei Havvan tunnustuksissa ole lesboseksuaalisuus – joka ulostulokertomuksessa olisi se polttavin tunnus-

tamista odottava asia – vaan heteroseksuaaliset transgressiot: kiinnostus alaikäisiin ja prostituutionkaltaista toimintaa.

Pirkko taas puhuu rakkaudestaan klovnisilmäiseen, seksuaalisuus on Pirkon tunnustuksessa mukana vain rakkauden mahdollisena seurauksena. Pirkon ja Havvan suhteesta kertoo se, että Havva nukahtaa kesken Pirkon tunnustusten (PE, 180). Tässä toistuu Ritvan ymmärtämättömyys Pirkon avautumiselle. Havvan nukahtamisen rinnastaa hänet myös Goethen *Oppivuosien* Wilhelmin ihannoimaan Marianeen, joka paljastuu petolliseksi naiseksi ja joka vastaavasti kuin Havva nukahti kesken Wilhelmin hänelle kertomien ”tunnustusten” (Goethe 1923, 16–40). Wilhelmin tunnustuksiksi nimeämät kertomukset ovat samankaltaisia kuin Pirkon kertomukset rakastetuilleen: hän paljastaa toiselle omaa historiaansa, arkeaan ja ajatuksiaan. Kyseessä eivät ole kivuntäytteiset häpeän tunnustukset.

Pirkon ja Havvan suhde on raateleva. Havva ei pysty sitoutumaan yksin Pirkkoon, hän päätyy välillä myös miesten vuoteeseen. Havvan nimi konnotoi ”haavaan” ja hänet voi nähdä muistona Kainin merkistä syylisyyden ja väärintekemisen merkityksessä. Havva pitää alusta asti rakkauttaan Pirkkoon ongelmana: ”Sä olet mun kohtaloni. Mä olen yrittänyt välttää sitä, mä olen yrittänyt elää normaalisti. (– –) Mäkin haluaisin olla onnellinen, tavallisella tavalla onnellinen, sanoo Havva.” (PE, 232.) Havva sanoo suoraan sen, mikä esti Pirkkoa pitkään tunnustamasta omaa seksuaalisuuttaan: homoseksuaalina elämistä ei nähdä normaalina. Nyt Pirkko jo uskaltaa uskoa ja vakuuttaa, että Havvasta voi tulla hänen kanssaan onnellinen. Havva on toista mieltä: ”Ei voi, ei sun kanssa, Havva sanoo. – Mutta ilman sua ei ainakaan voi.” (PE, 232.) Havvassa elää suhteen loppuun asti sama kaksinaisuus kuin hänen ambivalentissa rakkaudentunnustuksessaan. Synnintunnosta kertoo Havvan pelko laittaa Sunnuntailasta parvekkeelle nukkumaan, koska ”joku voi heittää kiven sinne”. Pirkko ihmettelee: ”Meidän parvekkeelle, mitä varten?” (PE, 131.)

Havvan epäroinnista huolimatta Pirkko ja Havva etenevät niin pitkälle, että he ovat saamassa lapsen. Jos Pirkko on tähän asti kuvattu varsin maskuliinisena, nyt hänet aletaan kuvata uudessa valossa. Pirkko on pariskunnasta se, joka alkaa odottaa lasta. Lapsen saamisen kautta Pirkko oppii hyväksymään itsessään myös feminiinisen puolen. Jo ennen lapsen syntymistä Pirkko joutuu harjoittelemaan naisena olemista: kun Havva on ollut muualla töissä, ”minä olin syyskuussa opetellut käyttämään pölynimuria ja pesukonetta” (PE, 21). Lapsen syntymän jälkeen Pirkon on tosissaan alettava opettelemaan äitinä olemista. Ensin hän joutuu konreettisesti toteamaan itselleen ”lapsi on minun” (PE, 80). Hän on äiti, ei isä – Havva ei ole äiti, perheen ainoa nainen. Tästä eteenpäin Pirkko alkaa käyttää itsestään äiti-sanaa (PE, 131–133).

Havvaa heidän lapsensa ei tunnu kiinnostavan lainkaan: ”On kuin Havva katsoisi Sunnuntailapsen ohi toisiin lapsiin, toisiin turvonneisiin, kauniisiin” (PE, 64). Niin Havva ehkä katsookin, koska sillä aikaa kun Pirkko on ollut synnyttämässä, Havva on ollut toisen miehen kanssa aivan muualla, uhraamatta ajatustaan tulevalle lapselle

tai Pirkolle. Sairaalaan kotiin päästyään Pirkko katselee aikansa Havvan salaperäisiä puuhia ja lopulta kysyy suoraan: ”mistä on kysymys?” (PE, 171). Havva ei halua vastata. Pirkko kyselee, onko Havva ehkä sairas, mutta päätyykin yhtäkkiä vaatimaan: ”Sun täytyy tunnustaa mulle” (PE, 172).

Tunnustaa-sanan mukana seuraa muisto aikaisemmasta tunnustuksesta äidille, jossa tunnustettava asia jo tiedettiin: ”Minulta lipsahtaa sana tunnustaa. Sehän paljastaa minun jo tietävän.” (Mts.) Havva on yhtä haluton tunnustamaan kuin Pirkko aikoinaan äidilleen, ja Pirkko jatkaa äitinsä tavoin tivausta, kenestä on kyse, onko kyseessä mies vai nainen. Osittainen tunnustus tulee: ”Mies. Sä et tunne sitä.” (PE, 172.) Pirkko jatkaa kuulustelua: mitä tapahtuu, kuka mies todella on, miten nyt tehdään. Samat kysymykset jatkuvat toista sivua. Lopulta Havva heittää Pirkkoa kohti *Vastavalosta* tutun kysymyksen: ”miksi se sua kiinnostaa?” (PE, 175). Tässä mukaan tulee muistuma *Vastavalon* Sveitsi-tarinasta, jossa sama kysymys sai selityksensä Pirkon pelosta joutua ulos kaapista. Nyt Havva ei haluaisi paljastaa heteroseksuaalisuuttaan. Lopulta koko totuus tulee julki: Havva on tavannut miehen Moskovassa silloin, kun Pirkko on ollut synnytyslaitoksella. Asioiden yhteys ei ole tullut Havvan mieleenkään. (PE, 175.)

Havva jättää Pirkon, ”irtautuu hänestä (– –) kuin laiva laiturista, kiittää pois ja katoaa horisonttiin” (PE, 177). Kipu repii jätettyä: ”ja minä olen jäävä kantamaan Havvaa kuin haavaa, joka ei umpeudu vaan märkii, vuodesta toiseen, kunnes painan Havvan kansien väliin, muutan lihan takaisin sanaksi” (PE, 117). Havvan ja haavan yhteys nostetaan tekstin pinnalle asti ja rinnalle tuodaan jälleen kirjoittaminen, josta tulee keino selviämiseen. Kehityskertomus on kiertymässä kohti hetkellistä täydellistymistä identiteetin kaikilla tasoilla.

Havvan tunnustus on trilogian viimeinen. Se on erityisen merkittävä siksi, että nyt tunnustettavana, ulostuloa odottavana salaisuutena, on heteroseksuaalinen suhde. Perinteinen hegemonia on kääntynyt ympäri: nyt heteroseksuaalisuus on paheksuttava synty, jota yritellään peitellä.

Pirkon ja Havvan suhde rinnastetaan tunnustuskohtausten kautta Pirkon ja hänen äitinsä suhteeseen. Kumpikin tunnustus merkitsee kipeää irtautumista: Pirkon eroa äidistä ulostulon takia ja Havvan eroa Pirkosta Havvan heteroseksuaalisen ulostulon takia. Havvan tunnustaessa Pirkolle miessuhdettaan Pirkko on samassa asemassa, jossa hänen äitinsä oli tätä edeltävässä Pirkon ulostulokohtauksessa ja Havva taas on epäroinnissään Pirkon ja ”maailman” eli miesten välillä kuin tytär, jolle äidistä eroaminen on vaikeaa. Havvan paradoksaalinen tunnustus Pirkolle, jonka mukaan hän ei voi olla onnellinen sen enempää tämän kanssa kuin ilmankaan tätä, kuvastaa tyttären ambivalenttia osaa äitiinsä nähden. Tyttären on erottava äidistään, mutta oman naisidentiteetin löytämiseksi äitiä ei kuitenkaan voi torjua (vrt. esim. Irigaray 1981).

Pirkon ja Havvan äiti-tytärsuhteen käännettävyys ennakoi tulevaa: Havva on polku, jota pitkin Pirkko vähitellen kasvaa aikuiseksi ja edelleen itse lapsen äidiksi. Yh-

dessä he päättivät hankkia lapsen, ja lapsi antaa Pirkolle mahdollisuuden elää täytenä vastavuoroinen suhde äitinsä kanssa. *Punaisen erokirjan* viimeisillä sivuilla Pirkko todellakin on äitinsä paikalla: hyvästelemässä tyttärensä, joka lähtee pois kotoa, omaan elämäänsä.

Saision trilogian rakastavaisten suhde muistuttaa lesbisen suhteen psykoanalyytisestä alkupisteestä: äidin ja tyttären välisestä symbioottisesta suhteesta. Freud joutuu myöntämään, ettei tytölle symbioosista eroaminen tunnu samanlaiselta pakolta kuin pojalla, jolle samastuminen äitiin voi näyttäytyä kastraationa (1971, 155–160). Naisille on Freudin mukaan tyypillistä jäädä kiinni narsistiseen peilailusuhteeseen, jonka Freud tulkitsee näkyvän naisten konkreettisessa peilailun tarpeessa, narsistisessa itseihailussa. Avioliittokaan ei välttämättä saa heitä siirtämään kohderakkauttaan pois itsestään, mutta oma lapsi sen sijaan usein tämän tekee. Lapsi merkitsee naiselle symbolista falloksen saamista, todellista irtautumista äidistä. Samalla se tarkoittaa symbolisesti äidin paikan ottamista ja isän viettelemistä, koska Freudin mukaan nainen ajattelee synnyttävänsä lapsensa juuri isälleen. (Freud 1964, 504–526.)

Saision kirjoittaa päähenkilönsä elämänsä elämänkulun kuin suoraan Freudin narsistisen naisen teoriaan, mutta siten, että narsismissa piilevä homoseksuaalinen suuntautuminen tehdään juuri niin normaaliksi kuin Freud sen esittää. Pirkko jää kiinni ensimmäisen kohteeseensa siten, että hän korvaa äitinsä toisella naisella. Huolimatta epäkonventionaalisesta kehitystarinasta Pirkko synnyttää lapsen, josta tulee, kuten *Pienin yhteinen jaettava* kertoo, erityisen rakas isoisälleen. Kaikki tämä vielä kerrotaan niin, että moni lukija – niin homo kuin hetero – voi tunnistaa itsensä kertomuksesta ja samastua sen henkilöihin.

Syntyvän lapsen merkitystä Pirkon kasvulle voi jatkaa palaamalla Bettelheimin tulkintaan Prinsessa Ruusus -sadusta. Bettelheim pohtii Grimmin satua varhaisempien varianttien lapsensaantimotiivin merkitystä sadun tulkinnalle. Varhaisissa satuversioissa nukkuva Ruusunen tulee raskaaksi, synnyttää unessa ja herää vasta, kun lapsi imee rinnan sijasta hänen sormeaan ja saa sieltä pois säikeen tai nauhan, joka alun perin aiheutti prinsessan ikiunen. Neitseellisen sikiämisen kautta Ruusunen samastetaan Mariaan, joka tuli raskaaksi neitseellisesti, nauttimatta tai tietämättä asiasta. Lisäksi lapsi saa tärkeän aseman: lapsi ei vain ole äitinsä hoivattavana vaan lapsi myös antaa jotain äidilleen: auttaa tätä kehityksessä, herättää tämän unesta aikuisuuteen. (Bettelheim 1984, 282–283.)

Bettelheimin analyysi toistaa Freudin ajatusta lapsen erityisestä merkityksestä naisen kehitykselle. Sen sovittaminen Ruusunen tarinaan on erityisen kutsuva *Punaisen erokirjan* yhteydessä, jossa ei kuvata mitenkään Pirkon tulemistä raskaaksi, mainitaan vain ohimennen Sunnuntailapsen isän olemassaolosta kirjan lopussa. Lesbisessä suhteessa alkunsa saanut lapsi on periaatteessa neitseellisesti siinnyt, koska isää ei suhteessa ole. Synnytys tapahtuu Pirkon nukkuessa – hänelle tehdään hätäsektio. Kun Pirkko herää, hän alkaa hyvin hatarasti muistaa jotain tapahtumista ennen lapsen

syntymää. Näin aikaisemmin itsensä Jeesukseen ja muihin myyttisiin miehiin rinnastanut Pirkko tulee lapsen myötä yhä selvemmin Ruususeksi, tai jopa Mariaksi.

Psykoanalyttisen teorian mukaan lapsi kantaa koko elämänsä muistoa yhteydestä äitiinsä, josta trilogiassa on merkinä Pirkon halaukset äitinsä kanssa. Trilogia muistuttaa tyttären ja äidin vastavuoroisesta suhteesta: myös äiti kantaa koko elämänsä ajan itsessään muistoa lapsestaan sisässään ja myös muistoa erosta, joka suhteeseen välttämättä sisältyy. *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* Pirkon ja hänen äitinsä kokema yhtäaikainen ero ja yhteys toistuu keski-ikäisen kirjailijan ja hänen tyttärensä välillä, kun Pirkon isä kuolee:

– Vaari on kuollu.

Ja Elsa hymyilee nopeasti ja painautuu minua vasten.

Hengitän Elsan tukkaan ja sydämeni sykkii Elsan otsaa vasten.

Enkä haluaisi koskaan luopua tästä asennosta, tästä hetkestä tyttäreni kanssa, enkä

siitä koskaan luopunutkaan. (PYJ, 136.)

Yhdessä äiti ja tytär lohduttavat toisiaan isän ja papan kuoltua, ja kirja loppuu siihen, että Pirkko kaipa äitiään. *Punainen erokirja* taas loppuu siihen, että Sunnuntailapsi muuttaa kotoaan. Isäksi haluavasta pojasta on kasvanut äiti, joka jää ikkunan taakse katsomaan, kun lapsi muuttaa kotoa.

7.4 Traditionaalisen ulostulokertomuksen rajoilla

Saision trilogiasta ei ole vaikea löytää elementtejä Plummerin ja Stanleyyn esittämistä ulostulokertomuksen perinteisistä malleista eikä lesboromaanin klassikosta, *The Well Of Loneliness* -romaanista. Silti jokaiselle Saision trilogian lukeneelle on selvää, että se myös rikkoo ulostulokertomuksen perusmallia. Kaskisaari esimerkiksi kuvaa, että ulostulokertomuksessa vältetään kaunokirjallista ja itseironista tyyliä, koska se häiritsisi lukijan samastumista kerrottuun (1995, 32–33). Saisiolla tarinan tasolla kerrottu essentiaalisiakin sävyjä sisältävä identiteettikertomus saa rinnalleen trilogian kerronnan tason, jossa korostuu komposition vaikutus kokemuksen merkityksellistämiseen. Trilogiassa näkyvät konventionaaliset ulostulokertomuksen piirteet vahvistavat tunnetta kokemuksen mukautumisesta aikaisempiin diskursseihin. Sedgwickin mielestä juuri tämänkaltaisen moniarvoisuus, yhtäaikainen myöhempien ja varhaisempien diskurssien eläminen rinnan, on ominaista 1900-luvun homoseksuaalisuutta koskevalle ajattelulle (Sedgwick 2008, 45–47). Omaelämäkerrallisen esityksen näkökulmasta kyseessä voi olla myös keino, jolla kirjailija etäännyttää itsensä jälkimodernina aikana naiiveiksi tietämistään ajatuksista. Intertekstuaalisuuden tarjoaman etäännytyksen kautta ”vanhanaikaiset” näkemykset voi pitää kertomuksessa mukana.

Kaskisaaren esimerkeissä ulostulokertomuksista on ensisijaisesti ns. tavallisten ihmisten ulostulokertomuksia. Ulostulokertomuksen perustyyppi onkin suullisesti kerrottu tarina (Stanley 1992, 116), mikä osaltaan selittää tarinoiden rakenteellista yksinkertaisuutta. Lisäksi ulostulokertomusten taustalla on vaikuttanut myös feministisen tunnustuksen laji, joka kytkeytyy 1970-luvun avoimesti poliittisiin ja essentiaalista identiteettikäsitystä kannattaviin identiteetti-kertomuksiin. Saisio on kertonut lukeneensa ennen *Punaisen erokirjan* kirjoittamista Marja-Leena Parkkisen ulostulokertomuksia sisältävän antologian ”Ulos kaapista!” (Parkkinen 2003) mutta väsyneensä nopeasti kertomusten toisteiseen muotoon, joka oli tuttu monista hänen kuulemistaan ulostulokertomuksista (Varis 2003). Onkin selvää, että erityisesti kaunokirjalliset jälkimodernin ajan ulostulokertomukset eivät voi enää yksioikoisesti toistaa autenttisen ja kiinteärajaisen minuuden tarinaa. Esimerkillisen homoseksuaalin esittäminen peittäisi alleen yksilöiden väliset erot. Suljetun identiteettikuvaston kautta kertomuksista tulee rajoittavia karsinoita, sen sijaan että ne toimisivat vapauttavasti. (Martin 1988.)

Toisaalta ulostulokertomuksilla on jälkimodernissa maailmassa vielä paikkansa, väittää Liz Stanley. Lukija on aktiivinen tulkitsija, joka erityisesti lesboyhteisöä tuntiessaan pystyy vertaamaan lukemaansa tarinaa omiin kokemuksiinsa ja huomaamaan tarinan lausumattomat kohdat tai vaihtoehtoiset järjestykset. Toisaalta ulostulokertomukset toimivat tietoisesti myytinrakentamisen tehtävissä: niiden tarkoituksena on tuottaa identiteettipositioita, joita aikaisemmin ei ole ollut. (Stanley 1992, 115–116.) Kaskisaaren mukaan lesboidentiteetin kertomukset voivat myös olla pyrkimyksiä selvittää moderniteetin ahdistavasta pluralismista. Valmis identiteettikategoria asettuu malliksi oman itsen kirjoitukselle, mutta myöhäismodernin moninaisuuden sisäistämä kertoja haluaa ehkä muovata itse muuttia omaan suuntaansa. Näin yhtäaikaaisesti tukeudutaan valmiiseen identiteettimalliin ja samalla pyritään luomaan sen kautta autenttiselta ja yksilölliseltä tuntuva omakuva. (Kaskisaari 1995, 101–102.)

Suomalaisen kirjallisuuden kaanonissa tarve homoseksuaalisen kokemuksen kertomuksille on yhäkin akuutti, sillä vasta aivan viime vuosina on homoseksuaalisuus noussut laajemmin kotimaisen kirjallisuuden aiheeksi. Välttämätöntä ei ole kuitenkaan toistaa vanhaa mallia vaan sen tilalle ovat astuneet totuuksia kyseenalaistavat kertomukset, moninaisuus ja erot sekä kielen roolin ja symbolisuuden vahvistuminen. Itseironia ja itsetietoisuus tulevat osaksi tekstejä: aikaisempia traditioita käytetään hyväksi ja törmäytetään toisiinsa. Aikaisempia kertomuksia voidaan imitoida ironisesti ja asettaa uusiin konteksteihin, minkä mukana tarinan konstruoitu luonne korostuu. Epäjatkuvuus ja fragmentaarisuus ovat yleisiä rakennepiirteitä, kuten yleensä sellaisissa omaelämäkerrallisissa teksteissä, jotka asettuvat pitkään vallinnutta

lineaarista traditiota vastaan. (Plummer 1995, 131–41.)¹⁰⁰ Kaikkea tätä on trilogian sisältämässä ulostulokertomuksessa. Se on kriittisen perinnetietoinen, itseironinen mutta ei suinkaan kevyt. Tekstistä välittyy myös kiukku, joka kohdistuu yhteisön kykenemättömyyteen sietää erilaisuutta ja yksilöiden oikeutta määrittää itse tapansa olla.

Saision tekstistä löytyy myös malleja mahdolliselle vastaanotolle. Kirjallisuuden tutkija Terence Doodyn mukaan tunnustusta käsittelevät teokset vetoavat aina – mahdollisesta fiktiivisestä puhetilanteesta huolimatta – lukijaan tunnustuksen vastaanottajana. Tekstiin kirjoitettu fiktiivinen tunnustuksen vastaanottaja toimii mallina hierarkkisesti ylemmälle vastaanottotilanteelle. Perinteisemmässä teoksessa fiktiivisen vastaanottajan reaktio usein vahvistaa tunnustajan identiteetin ja olemassaolon. Kertomuksen laajemmassa retorisessa rakenteessa tämän voi tulkita merkitsevän, että lukija hyväksyy teoksen kokonaisuuden ja uskoo siihen. Tunnustuksen fiktiivisen yleisön reaktio paljastaa kertojan aavistuksen yleisön reaktiosta. (Doody 1980, 12–14, 23–24.)

Monet trilogian tunnuskohtauksista etenevät arvaamattomasti, viesti ei edes lähde kunnolla liikkeelle tai merkitys ei tavoita vastaanottajaa. ”Saisio” kieltäytyy suoraan kirjottamasta seksuaalisia tunnustuksia. Toisaalta kirjoitin *Vastavalossa* esitetystä Pirkon tunnustuksesta Ritvalle, että se toimi, vaikka näennäisesti varsinaista salaisuutta ei edes tuotu julki. Samoin toimi Pirkon tunnustus äidilleen. Doodya seuraten voi tulkita, että ”Saisiolla” on epäilyksensä tunnustuksen intentioiden mahdollisuudesta tavoittaa yleisöä, kun tunnustaja itsekin voi olla epävarma, mitä on kertomassa. Mutta onko sillä väliäkään? Aivan kuten seksuaalinen identiteetti voi välittyä sellaisten koodien kautta, joita sen lähettäjäkään ei tunne, voi myös tunnustus toimia huolimatta ilmaisun epäselvyydestä.

Tunnustuksen luonteen tuntien alkuperäinen epäselvyys ja kieltäytyminen suorasta tunnustamisesta voi toimia tarpeellisena tunnustajan suojelun keinona. Tunnustuksen tulkinta on aina epävarmaa eikä paljastettua saa enää takaisin. Seksuaalisuutta koskevan tunnustuksen negatiivisina seurauksina voi olla henkisen ahdistuksen lisäksi pahimmillaan joutuminen väkivallan uhriksi (esim. Bernstein 1997, 13). Vaikka kauhistuttavin skenaario ei täytyisi, tunnustuksen tulkintaan liittyy aina valta. *Seksuaalisuuden historian* ilmestymisaikana, jolloin monet muut homoaktivistit ottivat osaa 1960–70-luvun identiteettipoliittiseen innostukseen, Foucault ei ollut innostunut homoidentiteetin tunnustamisesta. Hän kritisoi seksuaalisuutta koskevia vapautusliikkeitä, joiden ajatusten taustana on ajatus mahdollisuudesta luokitella sukupuolista käyttäytymistä. Luokitus sulkee yksilön edustamaan essentialistisesti jotain tiettyä

100 Ei pidä kuitenkaan ajatella, että 1900-luvun loppupuolen ulostulokertomuksissa olisi vain traditiota rikkovia kertomuksia. Plummer muistuttaa (1995, 131), että uusien muotojen rinnalla kirjoitetaan jatkuvasti myös perinteisiä ulostulokertomuksia.

seksuaalisuuden muotoa ja kytkee ihmisen koko subjektiuden hänen seksuaalisuuteensa. (Ks. Pulkkinen 1999).

”Saisiokaan” ei suostu antamaan seksologien määrittämää identiteettinimeä päähenkilönsä kannettavaksi. Hän ilmaisee monin tavoin kirjoittamisen vieraantuneisuuden eletystä kokemuksesta ja kiroaa koko itsestä kirjoittamisen mahdottomaksi yritykseksi. Hän ei ole enää 1970-luvun naiivin poliittisen tunnustuksellisuuden jatkaja. Trilogiassa rakentuva identiteetti ei vastaa tiettyä identiteettikategoriaa vaan painottaa yksilöllistä valintaa. Tekstissä ei kerrota lesbon vaan lebiaanin kokemuksesta, jossa kirjoitusvirhe saa vapaasti olla olemassa. Tämän voi tulkita myös niin, ettei tekstissä rakenneta esimerkillistä henkilöä, josta muut voisivat ottaa mallia omalle etsinnälleen. Esimerkillisyyttä vähentää vahvasti myös Pirkkoon kohdistuva ironia.

Toisaalta ironiakin, joka näyttäytyy kevyen humoristisena otteena kirjassa, on yksi puolustusmekanismeista. Freud kirjoittaa huumorin toimivan egon suojeluksena ja alkavan rakentua juuri yliminän hälytyskellojen alkaessa kilkattaa. Nauru vähentää vastuuta sanoista ja kieltää puhujan olevan tosissaan. Huumori suojelee myös vastaanottajaa, kun muistetaan häpeän tarttuva luonne. Siksi kirjailijoiden – joiden tehtävänä Freudin mukaan on omien torjuttujen häpeäntunteidensa käsittelyn kautta puhutella ihmisten yhteistä häpeän- ja syyllisyyden taakkaa – on muokattava torjuttuja asioita käsittelevät teemansa taitavasti. (Freud 2005, 18–28.) Vain savuverhon takaa lukija pystyy ottamaan vastaan häpeää koskettavan tematiikan, joka koskettaa kipeästi kaikkia.

8 Taiteilija, kapinallinen

Voisiko arvostetun kirjailijan romaanisarja 2000-luvun vaihteessa loppua siihen, että nainen löytää rakkauden? Moinen kuulostaisi prinsessasadulta, vaikkakin Saision tapauksessa nykyversiolta, jossa prinsessoja on kaksi. Saisionkaan trilogian aiheena ei kuitenkaan ole vain seksuaalisen identiteetin löytyminen. Osa Pirkon identiteetti-ongelmista on normista poikkeavan sukupuolisen ja seksuaalisen kokemuksen tuottamaa nimenomista ahdistusta, mutta mukana on myös yleisempää moniarvoiseen yhteiskuntaan liittyvää ahdistusta. Joka sukulaisella on pienelle tytölle omat tulevaisuuden toiveensa. Prinsessa Ruusus -analogia näkyy tässäkin: haltijakummeina sukulaiset esittävät prinsessalle omia, erilaisia ennustuksiaan, mutta kaiken sekoittaa vielä pahemmin paha haltijatar, mustuudellaan muista erottuva. Hän heittää kirouksen Pirkon ylle, joka merkitsee Pirkonkin ”tummaksi”, mikä erottaa hänet muista. Erityisyyttään Pirkko selittää välin uskonnon, välin poliittisen kääntymyksen ja välin seksuaalisen etsinnän avulla. Mutta se elämänalue, jossa erityisyys on arvossa, liittyy ammatinvalintaan. Taiteilijoilla ”tummuus” on vain toivottavaa, muista poikkeaminen odotettua.

Osaltaan Saision trilogia on kuvaus suomalaisen yhteiskunnan muutoksesta sotien jälkeen. Yksilön elämänsäkuva ei enää ole ennustettua, on tehtävä itse valinta. Toisaalta kaivataan yhteisöä, joka tuntuisi vastaavan omiin polttaviin kysymyksiin, mutta totutut vastaukset, kuten uskonto, ovat kriisiytyneet. Pirkolle yhteisöä ei löydy uskonnosta eikä myöskään poliittisesta toiminnasta. Ammatin tai muun toiminnan areenan löytymistä on ehdotettu sekulaarin yhteiskunnan viisastenkiveksi yksilöiden vieraantumista vastaan; Jukka Gronow jäljittää tämän väitteen lähteneen Emile Durkheimilta, Georg Simmeliltä ja edelleen G.H. Meadilta, jonka näkemystä yksilön ja yhteisön suhteesta olen rinnastanut Saision trilogian nuoren tytön kehityksen kuvaukseen. Meadin teorian mukaan sen jälkeen, kun yksilö on omaksunut sisäistetyn toisen toimintansa malliksi, hän haluaa erottautua toisista sopivassa määrin. Ammatin kautta tarjoutuu väylä erottautumiseen. (Gronow 2004, 265–66.) Pirkon tapauksessa moniarvoisen yhteiskunnan ongelmat näkyvät ammatinvalinnassakin. Äiti haluaa hänestä voimistelunopettajaa, isä vuori-insinööriä – miten yhdistää kaksi täysin vastakkaista toivetta? Ei ole muuta keinoa kuin yrittää löytää kysymykseen oma vastaus.

Punaisessa erokirjassa sopivan ammatin etsintä esitetään todellakin keinona syrjäytymisen ehkäisyyn. Tyttöystävä klovnisilmäisen huolestuu Pirkosta, joka juo liikaa ja ajelehtii yliopiston kuppilan, kodin ja kapakan väliä. Klovnisilmäinen ajaa Pirkon teatterin pariin, koska hän näkee Pirkon ominaisuuksien sopivan juuri sinne. Paitsi että teatteri on Pirkolle mitä sopivin valinta siksi, että teatterissa kuuluu muuntua jatkuvaksi toiseksi, teatteri kollektiivisena taiteena antaa Pirkolle sitä yhteisöllisyyden nautintoa, jota hän ei uskonnosta pystynyt saamaan. Kommunistinen eetos teat-

teriseurueessa vahvistaa entisestään yhteisöllisen ammattikunnan kollektiivisuutta, mutta toisten osaksi heittäytymisen osana salakuljettua teatteriin myös kollektiivinen vallankäyttö, jonka Pirkko saa kokea. Teatterikutsumus ei ole vastaus Pirkon olemisen ongelmaan siksikään, ettei siinä toteudu hänen henkilökohtaisin kutsumuksensa.

Taidetta ei Saision trilogiassa voi tehdä muiden käskemänä, siinä on kuuluttava sisäinen ääni. Trilogian alussa lähdetään etsimään *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* esiteltyä pikkutyttöä, joka piti sitkeästi lippalakkia päässä baletissa, sanoivat toiset mitä vain. Alku on enne, joka toteutuu: epätietoisien aikuisen sisältä löytyy itsepäin tyttö, joka tekee mitä lystää eli ryhtyy rakkaussuhteisiin naisten kanssa ja päättyy kirjailijaksi.

Kirjailijuus on trilogian kehitystarinan huipentuma, johon kytkeytyvät trilogiassa kuvatun kehityskertomuksen muut osa-alueet: minuuden sisällä vaikuttava toiseus, uskonnollisen kokemuksen etsintä, kehitysromaanin konventionaalinen rakenne sekä seksuaalinen ja sukupuolinen transgressio.

8.1 Kirjailijuuden mystiikka

8.1.1 Kutsutun liikutukset ja ennenäyt

Kääntymyskertomuksen yhteydessä analysoin Pirkon kaipuuta päästä paitsi selvyyteen omasta itsestään, saada selityksen itselleen, myös päästä uskonnon kautta takaisin esioidipaaliseen tilaan, jossa nautinnollinen hajanaisuus vallitsisi. *Vastavalossa* Pirkko lähes kääntyy herätysliikkeen kokouksessa. Läsnäolijat lietsovat Pirkkoa transsiin, joka muistuttaa psykoanalyttisiä kuvauksia imaginaarisesta rajattomuuden tilasta. Pirkko ei kuitenkaan käänny, eikä koe niitä mystisiä kokemuksia, joita heränneet yrittävät saada hänet näkemään. Myöhemmin seksuaalisen heräämisen hetkellä, joka sitten nopeasti peruuntuu, Pirkko kokee vahvan mystisen itsen menettämisen kokemuksen. Mutta kaikkein vahvimmin mystiikka liittyy kirjailijuuden haaveeseen. Saision tapaan lähtökohta liikutuksille ironisoi kirjailijankehityksen mahtipohtisuutta. Pirkon kerrotaan lukeneen itse ensimmäisen kerran kokonaisen kirjan, joka jonkin aikuisten klassikon sijasta on Anni Polvan Tiina-kirja.

”Saisio” kuvaa Pirkon tuntemuksia ensimmäisen kirjan lukemisen jälkeen:

makaan nuorisohetekalla ja itken, enkä ymmärrä miksi.

En tiedä, itkenkö siksi, että kirja on loppunut kesken vai siksi, että olen lukenut kokonaiset kirjan.

Vai siksi, että nyt jo tiedän lukevani monta muutakin kirjaa.

Suljen silmäni ja näen edessäni lukemattomien kirjojen aavikon, kirjojen meren, kirjojen pyramidin, eikä joukossa ole ainoatakaan Koottua teosta.

(—)

Mutta

sitten hänen maailmastaan sammuvat valot, ja huone nuorisohetkoiheen putoaa avaruuteen.

Ikkunalasit särähtävät pirstaleiksi. Jarrun kirskahdus katkeaa kesken ajatuksen, ja koko kaupunki vajoaa humisevaan mustuuteen, jonka kirkkaasta kirvelevästä pohjasta hänen on ponnisteltava pinnalle. (PYJ, 223–224.)

Pirkon kokemus muistuttaa pietistisiä liikutuksia, joita Juha Siltala on kuvannut herännäistutkimuksessaan. Siltala esittää tutkimuksessaan aikalaisten kuvauksia tavalisten maalaisihmisten yhtäkkisistä uskonnollisista ravistuksista. Armo tuli ihmiseen täysin yllättäen, vaikka kesken peltotöiden. Joku alkoi itkeä tai nauraa hysteerisenä. Joku alkoi puhua kielillä, tanssia, ylipäätään käyttäytyä hurmoksellisesti. Joku vaipui tajuttomuuden tilaan ja herättyään hän muisti nähneensä taivaallisia näkyjä. (Siltala 1992, 27–29.) Vastaavalla tavalla Pirkko alkaa itkeä ja näkee silmiensä edessä ennäkyjä tulevista kirjoista, joita hän tulee lukemaan. Tajuttomuuteen hän vajoaa kuitenkin vasta, kun tulevaisuudessa luettujen kirjojen takaa nousee hurjempi ajatus. Kun Pirkko nousee takaisin mustuudesta, hän on ymmärtänyt, että joku on myös kirjottanut nuo kaikki kirjat.

Miten niin toisilla on oikeus kuvitella pikkutyttöjä, joita ei oikeasti ole olemassa?

Kenellä on sellainen oikeus, ja miksi?

Kenellä?

Kenellä?

Minulla? (PYJ, 224.)

Pirkon tajuttomuus yhdistyy muihin trilogiassa esiintyviin vajoamisen kuvauksiin, jotka tulkitsen kuvauksina hetkellisestä vajoamisesta tiedostamattomiin mielen kerroksiin. Kirjoittaminen ja tiedostamaton yhdistyvät erityisen selvästi luvussa Narkissoksen varjo, jossa ”tätä kirjaa kirjoittavan” ”Sasion” jalkojen alla vesi on ”mustaa ja kirkasta ja punaista ja käsittämätöntä” (PYJ, 201). ”Käsittämättömään” veteen Pirkko laskeutuu, ja ”yrittää sanoilla pyydystää kuvaansa ilkeästä, rikkoutuneesta peilistä” (mt.). Hän myöntää, ettei pysty kuvaamaan itseään sanoilla, mutta kuitenkin vedestä ylös noustessaan hän jatkaa itsestään kirjoittamista. Oma itse on jossain veden kuva-
jaisessa, veden pohjalietteessäkin, mutta vain veden yläpuolella, tietoisuuden ja kielen maailmassa, hän pystyy kirjoittamaan itsestään.

Jo Tiina-kirjan aiheuttama ensimmäinen vajoaminen mielen tuntemattomiin syvyyksiin osoittaa, että taiteentekoon yhdistyy tiedostamaton taso. Kuten veden alta, on tiedostamattomasta, imaginaarisesta, päästävä nopeasti pinnalle, takaisin symbolien maailmaan. Erityisen selvästi symbolisen ja rationaalisen alueelle siirtyminen näkyy selväjärkisissä kysymyksissä, joita Pirkko alkaa pohtia, kun hän selviää tyhjyyteen vajoamisestaan. Symbolisen järkeistävää laatua korostaen Pirkko alkaa selvittää ajatuksiaan systemaattisesti ja lopulta päätyy johtopäätökseen: ”kaikki asiat, jotka maailmassa ovat, odottavat, että minä rupean keksimään niitä kirjoiksi” (PYJ, 225).

Saision trilogiassa tiedostamattomaan vajoamisen kuvissa pimeys ja kirkkaus usein yhdistyvät. Kirkas pimeys on oksymoron, joka trooppina Jouni Koposen sanoin ”koeteele kielen ja merkityksen rajoja” (Koponen 2003, 96). Usein oksymoron muodostuu adjektiivin ja substantiivin välisestä ristiriitaisuudesta. Yhtenä esimerkkinä oksymoronista Koponen käyttää ”mustaa aurinkoa”, jossa oksymoron kieltää auringon yleisimmän ominaisuuden ja luo uuden merkitysvivahteen. Tarkemmin sanottuna ”[o]ksymoronin muotoutumisen voi nähdä toteuttavan eräänlaista vastakohtien sovittamisen dialektista metodia, sillä erotuksella, että syntynyt ’kolmas merkitys’ ei täsmenny” (mt.). Hieman myöhemmin Koponen jatkaa esittämällä, että oksymoron korostaa kaunokirjallisen tekstin monitulkintaisuutta ja jatkuvaa liikettä. Oksymoronin kautta vastakohdat yhdistyvät ”käsitteellisiksi impressioiksi, jotka kurottuvat eri voimakkuuksilla ajateltavuuden tuolle puolen, viime kädessä hiljaisuuteen ja tyhjään” (mt, 98).

”Musta aurinko” myös nimeää Julia Kristevan teoksen, jossa hän käsittelee melankolian, uskonnollisen kokemuksen ja taiteen yhteyksiä. Kristeva perustaa ajatuksensa Freudin ja tämän seuraajien käsitykseen melankoliasta. Psykoanalyttisen teorian lähtökohta, lapsen pakollinen ero äidistä ja menetetyn yhteyden siirtäminen isään ja sitä kautta muihin kohteisiin, ei ole melankolikolla onnistunut. Hän ei ole pystynyt käsittelemään ensimmäistä eroaan ja jää siksi kiinni ulkopuolisten kohteiden sijaan itseensä, joka on yhtä kuin hajallaan oleva, vielä arkaaisen äidin yhteydessä elävä lapsi. (Kristeva 1998, 25–26.) Melankolikko kaipaa alati jotakin, joka on olemassa ennen halun siirtymistä minän ulkopuolisiin kohteisiin. Kristeva nimeää kaivatun ”jonkin” Asiaksi, joka on ”halujemme ja rakkauksiemme salainen ja tavoittamaton horisontti” ja se ”kiinteytyy imaginaarisessa arkaaiseksi äidiksi, jota mikään tarkka kuva ei voi kuitenkaan vangita” (mt., 164). Uskonnon ja etenkin anteeksiantamisen ja -saamisen kautta melankolikko voi Kristevan mukaan yrittää elää uudelleen ensimmäisen eron hetken ja käsitellä sen.

Musta aurinko -käsite kuvaa Kristevalla melankolikon olotilaa. Mustalla aurinolla on aikaisempaa taustaa melankolisen tunteen kuvaajana; Kristeva analysoi teoksessaan Nervalin runoa ”Perinnötön” (*El Desdichado*), jossa mainitaan ”Melankolian Musta aurinko”, joka nähdään unessa, ei aurinkona, mutta vielä suurempana kirkkautena keskellä mustuutta (Kristeva 1998, 25). Nervalin runon yhteydessä Kristeva määrittää mustan auringon ennen muuta kuvaavan sitä tunnetta, jota melankolikko kokee menetettyään yhteyden Asiaan (mt., 169), mutta aikaisemmin Kristeva yhdistää Nervalin kuvan suoraan Asian metaforaksi (mt., 25). Kristevan valitseman metaforan mukaisesti oksymoronin ominaisuudet pätevät Asiaan: sen yhteyteen pääsee vain ihmisen psyyken tiedostamattomissa, ruumiillisten viettien hallitsemassa, hajanaisessa ja ristiriitaisessa tilassa, jonne yksilö voi palata vain mielenterveytensä hinnalla tai vaihtoehtoisesti taiteen keinoin.

Taiteen rinnalla uskonto on keino käsitellä Asian kaipuuta. Kristuksen elämä, jossa tämä joutuu eroon isästään, kokee kauhean, tuskallisen kuoleman, jonka jälkeen

pääsee takaisin isänsä luo, antaa lohduttavan esimerkin ihmiselle, joka suree yksilöllisyyden tuomaa pakollista eroa ”Asiasta”. ”Itsenäistymisen ehdottomana edellytyksenä on sarja eroamisia (– –): syntymä, vieroittaminen, eriytyminen, turhautuminen, kastratio”, kirjoittaa Kristeva. Kristinusko taas ”auttoi tiedostamaan jokaisen yksilön kehitykseen kuuluvia olennaisia sisäisiä draamoja. Se otti käyttöön valtavan puhdistavan voiman.” (Kristeva 1998, 147–148.) Varsin vastaavin sanakääntein, vaikkakin toisiin psykoanalyttisiin lähteisiin viitaten, on Juha Siltala kuvannut pietismin psyykkistä houkutusta 1800-luvun lopun suomalaisiin *Suomalainen abdistus* -tutkimuksensa ensimmäisessä luvussa (1992). Ihminen etsi Siltalan näkemyksessä pietismistä uutta syntymää, jonka jälkeen olisi mahdollista elää uudelleen lapsuus ja saada tällä kertaa tyydyttävä vanhempihuhde. Siltala määrittelee myöhemmin tutkimuksessaan, että armokokemuksen suoma ”vapautus omasta tilasta ei parhaiten ole kuvattavissa eroottisella sulautumisella vaan osallisuudella sujuvaan vuorovaikutukseen hyvien vanhempien kanssa” (Siltala 1992, 172).

Pirkon tiedostamattomaan vaipumisen kokemus yhdistetään suoranaisesti hänen aikaisempaan armahtamisen kokemuksiinsa, jotka ovat niin vahvoja, että ne pelottavat: ”seitsemän vuoden ikä on jo opettanut hänet pelkäämään holtitonta, katoavaa riemua, joka on samaa juurta kuin Miss Lunovan etäisen, häikäisevän ja kaikkeutta lupaavan rakkauden vastaanottaminen, samaa juurta kuin uuden ystävän tuhlailu, salainen armo” (PYJ, 224). Pirkon armon kokemuksessa olen esittänyt olevan idullaan eroottinen kokemus, mistä muistutetaan nyt selväsanaisesti. Pirkon ja hänen ystävänsä Kirstin leikissä lastentarhan pihalla armoa etsittiin myös arkipäivästä tutun anteeksipyyttämisen ja -saamisen kautta, mikä toteuttaa Kristevan ajatusta anteeksi-antamisen merkityksestä melankolikon surutyön välineenä.

Tiina-kirjan lukemisen jälkeen liikutuksista ei Pirkolla ole tulla loppua. Kun äiti ja isä tulevat kotiin, ”nyyhkytän hetekalla” (mts.). Pirkkoa yritetään rauhoittaa, mutta hän on yhä oudossa tilassaan, nyt uuden minänsä ensi askeleilla ja näkee vielä yhden näyn:

eteeni aukeaa vuoria ja laaksoja, kimaltavia talvia ja oikukkaita keväitä; meriä, kaupunkoja, lintujen parahduksia ja ihmisten surullisia lauluja; pilviä, kulkueita, koulupäiviä; asfaltin hajua, raskasviiksisiä stalineja ja ontuvia sammakoita; tavallisia äitejä ja tiilimurskaa ja neekereitä ja kahvimainoksia ja saunailtoja; sirkusta, kaksosia ja kadonneita tupakansyöttimiä; ikävää, kaipausta ja maailmalle kadonneita Miss Lunovia, kaipausta; joulutodistuksia, hautakiviä ja anjovispurkkeja; käsittämättömiä, tuuleen hajoavia hajuja ja tuberkuloosia, kauas lähteviä höyrylaivoja, äidin kainalohikeä; haikeaa itkua ja marmeladikuulia; pesemättä jääneitä tiskivateja, matojen salaisia käytäviä, turhaan kuolleiden pikkulasten katumusta ja kanelinhajuista iloista odottamista.

Ja

kaikki asiat, jotka maailmassa ovat, odottavat, että minä rupean kirjoittamaan niitä kirjoiksi. (PYJ, 225.)

Näyssä voi havaita viittauksia *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* kuvattaviin asioihin, *Vastavalon* maisemiin, Eva Weinin *Kulkueeseen*, tai *Punaisen erokirjan* äidin hautajaissaattoon, jota kuvaava luku on nimellä on ”kulkue” (PE, 44–47). Asfaltin haju tuo mieleen *Betoniyön*, tiilimurska esiintyy monessakin Saision teoksessa, sirkus ja kaksoiset ovat tuttuja *Tulennielijästä*, joka valmistui samoihin aikoihin *Pienimmän yhteisen jaettavan* kanssa. Neekereiden voi ajatella viittaavan jopa trilogiaa kauemmas, *Sorsastajaan*, näytelmään jossa identiteettikysymyksiä käsitellään seksuaalisuuden, etnisyyden ja rodun kautta. Näyn voi tulkita ennenäyksi, jossa Pirkko näkee tulevien kirjojensa aiheita, jotka sekoittuvat arkisen elämän kokemuksiin.

Pienimmän yhteisen jaettavan lopussa luvussa ”Unen sanat” kuvataan Pirkon myöhempiä kokemuksia ennenäkyjen kaltaisista kokemuksista. Kymmenvuotiaana hän näkee oudon unen, jossa on kuin pysähtyneitä kuvia, joihin liittyy myös painavasti mainittuja, herätessäkin mieleen jääviä lauseita.

Kuva on mustavalkoinen, niin kuin elokuvat, joita isä Alppisalissa näyttää.

Unen elokuvassa on auto, jonka merkistä en saa selvää, mutta auto muistuttaa Volgaa tai Pobedaa.

Se kaartaa renkaat vinkuen kivisen kerrostalon eteen.

Ja silloin tulee ääni.

Ääni sanoo: Suurkaupunki, ehkä Moskova, aikoja sitten.

Siihen herään.

On aamu. Huoneessa on vihertävän kalpea valo, ja keittiössä kohisee kaasua.

Muuttovalmiit pakkilaatikat näkyvät verhojen välistä tummina möhkäleinä. (PYJ, 241.)

Tämänkin kuvan voi nähdä ennenäkyinä, sillä se muistuttaa kovasti *Pienimmän yhteisen jaettavan* kanssa samana vuonna ilmestyneen *Tulennielijä*-elokuvan alkua, jossa elokuvan kaksosten äiti lähtee pois lastensa luota. Elokuvasta osa on mustavalkoista, siinä äitiä tullaan hakemaan vanhanmallisella autolla, aamulla. Moskovasta ei kuitenkaan ole kyse, kuten Pirkon unessa. Elokuvan kohtauksessa aktivoituu myös ajatus esioidipaalisen ajan traumasta, koska äiti hylkää siinä vauvaikäiset lapsensa isoäidin ja tuttipullon hoivattaviksi. Toinen lapsista tuleeikin aikuiseksi kasvaneena, masentuneena naisena etsimään vanhasta kodistaan jälkiä lapsuudestaan, äidistään. Tästä lähtee liikkeelle *Tulennielijän* varsinainen tarina, kaksostytöjen lapsuuden ja nuoruuden kertomus.

Ensimmäinen Moskova-uni jää kirjailijaminän mukaan ainoaksi lapsuuden sanalliseksi uneksi, mutta 27-vuotiaana, hänen kirjoittaessaan ensimmäistä näytelmäänsä, sanat tulevat takaisin käsittämättöminä lauseina, kuten ”Pane laastaria rakkautesi haavoihin” tai ”Nouki kotkankynsilläsi sokeripalat yksitellen” (PYJ, 242). Vähitellen unen sanat muuttuvat yhä selvemmin kielilläpuhumisen oudoksi, tuntemattomaksi kieleksi. Ensin tulevat ”mielipuoliset väittämät”, kuten ”Makeaa vihreän sijasta; siitä

aurinko pitää” (PYJ, 242). Kohta jäljellä ovat sanaparit: ”tahdon synkennys” ja edelleen yhdyssanat ”nautakääpiö”, ”miestappara”. Lopuksi sanoille on kehitettävä aivan oma merkitys: ”Kribikus (säihkykukkaisten loistavuus)” ja ”Jotatus (päänsärky, joka on hoidettavissa lipstikalla ja kaihtimilla)” (PYJ, 243).

Täysin hullujen sanojen luettelo etenee vähitellen kohti sanoja, joilla on selvästi havaittavaa tekemistä Saision tuotannon kanssa: ”Ellavaklaatio (Raamatun selitys puhtaan järjen avulla)”, ”bullavaklaatio (Raamatun selitys epävakaiden ja ailahtelevien tunteiden avulla)” (mts.). Ensinnäkin mukaan uneen itsestään tunkevien sanojen kontekstiin tuodaan *Raamattu* ja sen kautta uskonnollisuus, joka tätäkin kautta yhdistyy kirjailijuuteen. Lisäksi muistutetaan tavasta, jolla Saision teksteissä pohjatekstit tuntuvat olevan läsnä: ei niinkään systemaattisesti puhtaan järjen säätämänä vaan ennemmin vapaasti muotoiltuna kuin tunteiden vallassa. Kuitenkin myös järki on mukana, sitä ei tässä rinnastuksessa suljeta pois. Trilogian esittää kirjailijatyön voiman tarvitsevan tuekseen tunteen ja sen myötä tiedostamattoman. Pirkko tulee siis sittenkin jonkinlaiseksi välikappaleeksi itseään suuremmalle voimalle – mutta onko se Jumala vai mikä hänen kauttaan puhuu, sitä ei trilogiassa määritetä.

8.1.2 Uutta syntymää etsimässä

Kirjailijuuden haaveen herättyä seitsenvuotias Pirkko tuntee saaneensa itselleen salaisuuden. Salaisuus, jonka hän haluaa ”tunnustaa” (PYJ, 232), rinnastuu Pirkon tunnustuksiin ystävilleen ja rakastetuilleen. Kuten niissä, tässäkin tunnustuksessa toiveena on tulla ”nähdyksi” (PYJ, 232).

Ensiksi hän kertoo salaisuutensa vain äidille, jolle hän tekee muutkin tärkeät tunnustuksensa. Pirkon salaisuus kuvataan psykoanalyttisvivahteisella kielellä, jossa on viittauksia siirtymään lapsuudesta aikuisuuteen, yksilöllisyyteen, subjektiuteen. Kirjailijuuden haave on siirtymistä ”portin taakse”, jossa ”en ole lapsi vaan aikuinen”: ”portin takana ei ole palasia minusta; portin takana olen kokonainen” – ”portin takana olen kirjailija” (PE, 231). Jälleen puhutaan ikään kuin siirtymästä kieleen, onhan kieli kirjailijan tärkein väline. Samalla portti-metafora muistuttaa uskonnollisesta kuvastosta, ahtaasta portista. Ahdas portti on erityinen metafora pietisteille, jotka korostavat armon saamisen äärimmäistä vaikeutta, tuskallisuuttakin. Sillä on yhteytensä uudestisyntymän ajatukseen, joka pyyhkii pois kaikki entisen kokemukset. (Siltala 1992, 181–185.) Portin ahtaudella oli tärkeä merkitys, sillä pietismissä oli Juha Siltalan näkemyksen mukaan tärkeää kokea yhtä aikaa ”kuollettava ero ja vapahtava yhteys” (mt., 181). Syntymämetafora näkyy Saisionkin kuvaamassa kirjailijan kehitystarinassa, mutta sitä ennen pitää Pirkon vielä kulkea pitkä tie – kuten sanottu, armoa ei noin vain saa.

Ahtaaseen porttiin viitataan myös *Vastavalon* alussa oppikouluun pääsyn yhteydessä, ja kolmannessa luvussa esitin Althusseriin viitaten uskonnollisen metaforan korostavan sitä, että uskonnollisen ideologisen aivopesun tilalle on modernissa maa-

ilmassa astunut koulutus. Oppikoulun kuitenkin tarjosi Pirkolle aseita argumentoida perustellusti muiden väitteitä vastaan, niin *Raamattuun* uskovien kuin isänsä marxilaisuus-väitteitäkin vastaan. Oppikouluun pääsy tulee Pirkolla tarkoittamaan vähittäistä nousua sellaisiin kulttuuripiireihin, jotka ruokkivat kirjailijuuden unelmaa. Mutta äidiltä Pirkko ei saa tunnustusta unelmalleen, äiti ei ota kuuleviin korviinsa tyttärensä puheita. Tässä jälleen näkyy eron kuilu, joka äidin ja tyttären välille on muodostunut. Äiti ei ole yhtä kuin lapsensa.

Äidin välinpitämätön ja ymmärtämätön reaktio toistaa samaa kykenemättömyyttä ”nähdä” Pirkon sisintä kuin Ritvan ja Havvan kyvyttömyys havaita Pirkon tunnustuksellisten kertomusten sisältämää kallisarvoista salaisuutta, Pirkon tarkasti suojeltua yksilöllistä minuutta. Äiti miettii vain parsimaansa Pirkon sukkaa, josta toteaa ”Ei siitä nyt kummonenkaan tullut”, ”mutta eihän sitä monon läpi kukaan näe” (PYJ, 232). Tähän Pirkko vastaa mielessään: ”et näe”, ”mutta vielä näet” (mts.). Monon, työläistytön kengän, läpi ei kukaan näe kirjailijuuden salaisuutta, ei vielä. Tarvitaan monta äidinkielenopettajaa, joille Pirkko yrittää näyttää erityisyytensä, tarvitaan Ylioppilasteatterin toverit arvioimaan hänen näytelmiään, tarvitaan teatterikoulun opettajat ja näiden aiheuttama ahdistus. Kirjailijuuden unelman voimallisuudesta kertoo se, että se ei kaadu siihen, ettei äiti pysty antamaan sille siunaustaan. Sen sijaan toisten kykenemättömyys nähdä häntä sellaisena kuin hän on ajaa Pirkon kirjoittamaan. Tämä on kirjailijuuden tärkein osa nuorelle Pirkolle: ”Portin takana ei kukaan katso ohitseni, vaan kaikki katsovat suoraan minua kohti ja näkevät minut” (PYJ, 231).

Vastavalossa Pirkko kirjoittaa innokkaasti aineita, tutustuu kapinalliseen Mariaan, joka kirjailijankehityksen tiellä toimii mentorina, tutustuttaa Pirkon muihinkin kuin lastenkirjoihin, romanttisiin tyttökirjoihin ja venäläisiin klassikkoihin. Maria antaa Pirkolle luettavaksi myös Bertolt Brechtiä, joka jää seuraamaan Pirkon kirjailijantietä.

Punaisessa erokirjassa Pirkko yrittää harjoittaa taiteilijanlahjojaan taistolaisen teatterin palveluksessa. Siellä taiteenteon säännöt ovat tarkat, eikä niistä ole poikkeuksia. Ennen muuta: ”Sooloilua tulee välttää, minkä pitäisi olla itsestään selvää” (PE, 85). Taiteesta ei taistolaisten käsittelyssä jää kuin nimi jäljelle, sillä Ylioppilasteatteri saa kahdesti syytöksen ”teatterin itsearvoisesta tukemisesta”, joka ei ole hyväksyttävää: ”teatterilla ei ole, eikä sillä voi eikä pidä olla, arvoa sinänsä. Teatteri on, ja sen tulee olla, väline ihmisarvoisen maailman luomisessa proletariaatin diktatuurin hengessä.” (PE, 93.) Se, että samaan virheeseen langetaan Ylioppilasteatterissa toistuvasti, paljastaa rivien välissä taiteen voiman: taidetta ei niin vain runnota sääntöjen orjaksi.

Pirkko oppii taistolaisyhteisön puhettavan ja ideoi opettavaisia näytelmiä kuin liukuhihnalta. Taiteen alistaminen politiikalle ei häntä häiritse. Mutta suurin osa hänen hienoista ideoistaan ei koskaan kasva itua suuremmaksi. Tässä olen rinnastanut Pirkon osan Wilhelm Meisterin tilanteeseen teatteriseurueen osana – Wilhelm lopulta luopuu draamakirjoittajan urastaan ja näyttelijän työstään havaittuaan epäonnistumisensa. Pirkkoa uhkaa sama kohtalo. Yksi hänen näytelmistään valmistuu,

mutta suurta menestystä siitä ei tule, vaikka Pirkko pääseekin sitä esitellessään haastateltavaksi ja kuvattavaksi. Se on suuri asia: joko hänet vihdoinkin nähdään? Kesken Ylioppilasteatterin lehdistötilaisuuden Pirkon keskittyminen herkeää ja kertoja lisää sulkeissa: ”Minun on välillä vilkaistava heijastustani myöhäissyksyn tummentamasta ikkunaruudusta: minäkö se olen?” (PE, 101). Näyttää siltä, että hänen on itsensäkin varmistettava, ketä haastatellaan, kenet hän itse näkee.

Simone de Beauvoir varoittaa *Ajan haasteet* -teoksessaan taiteilijaa unohtumasta katselemaan itseään. Kirjassa kuvataan Sartren ja Beauvoirin kuuluisaksi tulemisen ai-koja. Beauvoir on siinä samankaltaisessa tilassa kuin Pirkko, hän on kirjoitellut välin innokkaammin, välin vähemmän innokkaasti; kirjailijuus ei ole näyttänyt vääjäämättä edessä aukeavana tienä. Hän on päätenyt myös yrittämään teatteritekstin tekemistä, joka esitetäänkin. Kehuja ei kuitenkaan tule: teatterikappale on nolo yritys taiteilijuuteen. Vielä Beauvoir ei ole tullut ”samanlaiseksi legendaksi kuin Emily Brontë tai George Eliot” (1990, 64), kuten hän myöntää unelmoineensa. Kun Beauvoir pääsee tavoitteeseensa, kuuluisuus ei tunnu enää oudolta. ”Ajattelin enää hyvin harvoin tätä uutta henkilöä katsoessani: tuo olen minä. Mutta minusta oli hauska nähdä nimeni lehdissä, ja jonkin aikaa meitä ympäröivä häly (– –).” (Mts.) Joskus Beauvoir siis katseli omaa heijastustaan yhtä ihmeissään kuin Pirkkokin, ja nuorelle kirjailijalle itseihailu voidaankin sallia. Myöhemmin seuraus on tuhoava: ”Hän on niin mieltynyt omaan kuvaansa että jää lopulta sen vangiksi” (mt., 157) – viittaus Narkissokseen on selvä. Beauvoir esittää, että kirjailijan pitäisi kommunikoida lukijalle, olla yhteydessä häneen. Jos kirjailija jää tuijottamaan omaa kuvaansa, kommunikaatio ei onnistu.

Punaishessa erokirjassa kuvataan itsen tarkkailun negatiivinen puoli, joka yhdistetään itsen näkemiseen taiteilijan roolissa. Varoituksen itseksi ja toiseksi jakautumisen vaaroista Pirkko saa taistolaisuransa alussa, hänen harjoittellessa uutta taistelevan taiteilijan rooliaan. Kesken vallankumouksellisen laulun Pirkko huomaa yhtäkkiä jakautuvansa kahdeksi:

Esiintyminen on ihmeellistä.

On ihmeellistä kuulla oman äänensä soivan varmana ja ehdottomana.

On ihmeellistä katsoa itseään, kuin sivusta: aistivoimaista, innostunutta, aatteellista nuorta näyttelijää, klovnisilmäiselle ja maailmalle kelpaavaa.

Ja

Hän jakautuu kahdeksi, arvaamattomalla ja vaarallisella hetkellä: katsojaksi ja katsot-
tavaksi. (PE, 85–86.)

Pirkko siirtyy kesken esityksen ihaillemaan itseään, ja huonosti käy: ”ääneen lipsahtaa kukko (– –) sitten unohtuvat sanat, kädet valahtavat hiestä niljakkaiksi, ja marakassi putoaa lattialle” (PE, 86). Pirkko unohtaa nopeasti kokemuksen, näkee sen osana tai-

teijana olemista, sitä että tulee ”bläkäri”. Beauvoirin varoitusta vasten voikin tehdä jälleen yhden tulkinnan Narkissoksen varjo -luvun kohdasta, jossa kirjailijaminä katsoo itseään veden pinnasta mutta kadottaa oman kuvansa vesikasveihin (PYJ, 202). Aikaisemmin olen tulkinnut kuvan kertovan vaikeudesta tavoittaa itseään kielen avulla ja toisaalta tiedostamattoman ja kirjoittamisen yhteydestä. Beauvoirin sanoja vasten oman kuvan häviämisen voi nähdä myös varoituksena: kirjoittaminen ei tule onnistumaan, jos jää tuijottamaan kuvaansa, kuvaa ei muodostu.

8.1.3 Kirjailija syntyy kärsimyksen kautta

”Myrskyn täytyi kaataa ihminen, ennen kuin lohduttava Jumala ilmeni hiljaisena tuulenvireenä” (Siltala 1992, 180).

Toisten hyväksynnän etsiminen osoittautuu Pirkon kirjailijuuden kannalta vaaralliseksi, koska siinä on läsnä hänen vanha ongelmansa: taipumus mukautua toisten hänelle katsomiin rooleihin. Teatterikoulussa taistolaisten taiteilijoiden myyttinen hahmo, Kaisa Korhonen, yrittää puhua Pirkkoa luopumaan salaisuudestaan kirjailijuudesta. Korhonen kehottaa Pirkko siirtymään dramaturgijalalle, ja niin melkein käy. Itsen menettämisen vaara saa kuitenkin Pirkon tiedostamattoman toimimaan. Sieltä alkaa jälleen nousta kuvia ja ääniä, jotka ohjaavat Pirkkoa kohti omaa kutsumusta.

Punaisessa erokirjassa imaginaarinen Bertolt Brecht astuu Marian tilalle Pirkon kirjailijuuden mentorina. Bert – kuten Pirkko tätä tuttavallisesti kutsuu – ilmestyy ensi kerran Pirkon ollessa rakkaussurujen aiheuttaman ihotaudin nöyryyttämänä sairaalassa. Sairaalassa Pirkko tuntee menettäneensä kaiken, hän on menettänyt rakastettunsa, sairaalassa hänet on – kuin kääntymysrituaaliin osallistuvana – riisuttu alastomaksi. Uudet vaatteet, sairaalavaatteet, ovat penkillä odottamassa. Kertoja toteaa: ”Mitään omaa ei saa pitää, ei edes alushousuja. (–) Hän on alaston, mutta tuntee itsensä vielä alastomammaksi.” (PE, 198.) Kohtaus on kuin lähtö luostariin, jossa uskova muokataan uudelleen konkreettisesti, kun oma identiteetti riisutaan vaatteiden ja kaiken oman omaisuuden myötä (Hunsaker Hawkins 1985, 152). Vastaavasti pietismissä ihminen astuu uuteen elämäänsä kuin vastasyntyneenä ja puetaan uusiin vaatteisiin (Siltala 1992, 175–177). *Vastavalossa* Pirkko kaipasi juuri tätä, uskova ”riisuu entisen elämänsä päältä kuin likaisen vaateen, muuttuu toiseksi” (VV, 213). Terhi Utriainen liittää likaisten vaatteiden tai vaatteiden riisumisen kehotuksen kääntymyspuheen konventionaaliseen retoriikkaan, jossa vaatteet symboloivat valheellista elämää. Jumalan eteen on astuttava alasti, valmiina pukemaan päälleen Jumalan valitseman asun. (Utriainen 2006, 171–199.)

Uskonnollisen kääntymyksen kuvauksessa ongelmaksi tuli juuri vaatimus täydelliseen muutokseen. Vaikka Pirkko tietää, että jotain on hänessä ”vialla”, hän ei ole silti valmis luopumaan omasta erityisyydestään Jumalan takia. Samalla tavalla riisumiseen

pakottaminen sairaalassa ahdistaa Pirkkoa. Pirkko viedään ihotautisairaalan luentosaliin, jossa hänen alaston ihonsa, sairautensa, esitellään laumalle lääketieteen kandeja. Tapahtuman jälkeen Pirkko tuntee olevansa ”umpikujassa”, ”vankilassa” paitsi itse sairaalassa, myös itsessään, ”punaisen, karstaisen ihonsa sisällä”. Hän tuntee olevansa ”Auschwitzin leirillä” ja kuin ”Mirjam, pitaalilla lyöty ja ulkopuolelle leirin sysäty”. (PE, 215.) Pirkon ahdistuksen voi ymmärtää sairaalakokemuksen kautta; rivien välistä voi lukea Pirkon pakollisen paljastamisen nostavan pintaan muiston pelosta homoseksuaalisuuden paljastumisesta – onhan itse sairaus lähtöisin rakkaussuhteesta toiseen naiseen. Sairaus ja sen alistaminen lääketieteilijöiden tarkkailulle ja luokitte- lulle vie ajatuksen Foucault’n ajatuksiin lääketieteen ja homoseksuaaleihin kohdistet- tun normalisoivan vallan yhteyksiin.

Ahdistavaan tilanteeseen ajaminen tekee ihmisestä kääntymykselle alttiin. Pirkko lähteekin etsimään apua ja ”arasti koputtaa tuttuun, suljettuun oveen, jonka takana salaperäinen, mykkä Jumala lymyilee”. Esille ei tulekaan Jumala vaan ”paksuun sika- rinsavuun itsensä peittävä Brecht”. Brecht käskee Pirkon ”nousta, ottaa vuoteensa ja käydä, lakata ruikuttamasta”. (PE, 216.) Nyt Brecht on Jeesuksen asemassa herättä- mässä halvaantunutta (Luuk. 5: 23–24); retoriikkana on kääntymys parantumisena. Sitten Brecht, toisin kuin hänen tulkitsijansa Pirkon teatteripiireissä, antaa Pirkolle luvan olla juuri se, mitä hän on: toisaalta kiltti tyttö ja sitten myös paha poika. ”Bert muistuttaa, että jumalat elävät jumalien elämää eivätkä tunne ihmiselämän realiteet- teja, mistä syystä ihminen joutuu aina jakautumaan kahdeksi: hyväsydämiseksi Shen Teksi, jota ihmiset rakastavat ja joka ajaa elämänsä kaaokseen, ja Shui Taksi, jota ihmiset pelkäävät ja vihaavat ja joka palauttaa kaaoksen järjestykseen ja pelastaa Shen Ten.” (PE, 216.)

Brechtin *Setſuanin hyvä ihminen* -näytelmän (orig. 1955) hahmot, kaksinainen Shui Ta ja Shen Te,¹⁰¹ toimivat esimerkkinä siitä, että liiallinen hyvyys ei toimi vaan ihminen joutuu silloin hyväksikäytetyksi. Kokonaan hyvyyttä ei pidä hylätä, kaaos kuuluu oleellisesti taiteen tekemiseen. Brechtin hahmot antavat luvan myös mas- kuliinisen ja feminiinisen rinnakkaiseloon, sillä kiltti Shen Te on nainen, Shui Ta mies. Brecht siis kehottaa Pirkkoa ohittamaan monivuotisen turhan ahdistuksensa ja sen sijaan muuttamaan ahdistuksensa toiminnaksi, kirjailijan työksi. Tunne väärästä identiteetistä, ei saa estää hänen elämistään. ”Bert muistuttaa häntä omasta, pitkästä maanpakolaisuudestaan muun muassa Suomessa, missä hän ei antanut koti-ikävän estää itseään kirjoittamasta koskettavia runoja ja huumoripitoisia mutta analyttisiä näytelmiä” (PE, 216–217). Brechtkin on ollut muukalainen – kuten olen kuvannut Pirkon olevan erityisesti homoseksuaalisuutensa takia – mutta silti hän on kirjoitta- nut. Rakkaus, jonka olen kuvannut heijastavan Pirkon suhdetta mm. taistolaisuus-

101 Käyttämässäni Brechtin näytelmän suomennoksessa näytelmän päähenkilöiden nimet kirjoitetaan Šui Ta ja Šen Te, kuten kielitoimisto suosittelee, mutta käytän tässä Saision kirjoitustapaa.

teen, on Brechtin mukaan ”yhteiskunnallisista lainalaisuuksista voimansa imevä asia jota käsitelläkseen kirjailijan on elettävä paljon, epäiltävä kaikkea ja syöksyttävä epäroimättä, kynä kädessä rakastamaan aina, kun se on mahdollista” (PE, 217). Rakkauten mahdottomuuskaan ei saa estää sen kokemista: on vain muistettava ottaa kynä mukaan, käyttää rakkautensa taiteensa hyväksi. Paljolti juuri tästä *Punainen erokirja* kertoo.

Brecht katoaa sairaalasta, ja Pirkosta kerrotaan: ”hän nousee ja käy, keskellä yötä, ilman vuodettaan, joka on liian painava ja monimutkainen otettavaksi. / Hän käy päiväystyshuoneessa lainaamassa kynää ja paperia.” (PE, 217.) Tämän jälkeen hän alkaa kirjoittaa, ”sairaan käytävällä, ikkunasyvennyksessä, katulampun valokeilassa hän kirjoittaa ensimmäiset rivit esikoisromaaniinsa”. ”Saisio” selittää sulkeissa:

Ihotausisairaalan kuvauksesta tuli romaanin outo, keskeinen sivupolku.

Eila Niemisen ihotaudin muutin työperäiseksi. Taide sietää niin paljon vähemmän sattumanvaraisuutta kuin elämä. (Mts.)

Jälleen kiinnitetään huomiota tapaan, jolla todellisia kokemuksia muokataan, kun ne käytetään osaksi kirjallisuutta.

Pirkko herää kirjailijuuteen: ”Hän kirjoittaa nyt joka päivä, litistää ja paisuttaa ympärillä hyöriviä ihmisiä ruutupaperivihkoonsa, yhdistelee kuulemiaan lauseenpätkiä dialogeiksi, vaanii, tarkkailee ja vaikenee” (PE, 218). Kirjoittaminen on osa parantumista, lääke, jonka vaikutuksesta ”ikävä painuu piiloon, syvälle polttavan ihon uumeniin, sinne, mistä se on tullutkin.” (PE, 218.)

Kirjailijankutsumuksen heräämisessä näkyy syklisyys, joka havaittiin Pirkon uskonnollisen heräämisen yrityksestä. Bertin ilmestymisen jälkeen Pirkko vieläkin uskoo, kun Kaisa Korhosen auktoriteetillä hänelle todetaan, ettei hän ole kirjoittaja. Korhosen sanat kuultuaan, ja ne uskottuaan, Pirkko miettii hänelle luvattua näyttelijyyttä: ”tuntuu upealta, totta kai, sumuiselta jotenkin, mutta miksi ontolta?” (PE, 253). Seuraavana yönä näyt palaavat. Pirkko näkee painajaista Havvasta ja itsestään, johon liittyy outoja muodonmuutoksia, Havva tulee ”jonkinlaiseksi nukeksi”, kaiken ympärillä on savua, tulee tulipalo. (PE, 253–254.) Uni hahmottuu enneuneksi rakentaen jatkumoa *Pienimmän yhteisen jaettavan* enneunien kanssa. Unessa näkyy kirkko, pelastusarmeija, Havva, joka nukeksi pukeutuneena kirkon yhteydessä voisi olla myös morsian. Kirkko palaa. Samalla palaa frakki, jonka yhdistyy sulhasen vaatteenksi. Sekä seurakunta että suunniteltu avioliittokin hajoavat, kuten tulee hajoamaan Pirkon ja Havvan liittokin.

Poliittisen kääntymyksen yhteydessä kuvasin Havvan ja Pirkon liiton kietoutuvan monimutkaisesti taistolaisuuteen. Erot taistolaisuudesta ja Havvasta rinnastuvat toisiinsa. Seurakunta Havvan yhteydessä ei ole uskovaisten vaan marxilaisten seurakunta ja sen vaatimukset intentionaalisesta taiteellisuudesta. Kun Pirkko herää unestaan,

hän vieläkin pelästyy ”peilin kautta heijastuvaa, liikkumatonta kokovartalo-Leniniä” (PE, 254). Lenin on asettunut Pirkon itsensä tilalle hänen peilikuvakseen. Leninin ja muiden Pirkon kuvan ”varastaneiden” vääristävä vaikutus Pirkkoon on aiheuttanut sen, että ”hänestä on tulossa näyttelijä” (mts.). Kuin merikasvit ovat muiden mielipiteet kietoutuneet hänen oman kutsumuksensa ylle.

Tilanteeseen puuttuu jälleen Bert Brecht. Pirkko havaitsee sikarinhajua ja yhtäkkiä näkee ikkunalle nukahtaneen Brechtin. Tämä ei näytä houkuttelevalta; ”otsatukka on sekaisin, sormet liiasta polttamisesta ruskeat, ja leuka, joka on tipahtanut löysään ilmeeseen, likaisenharmaan sängin peittämä. / Bertissä ei ole mitään hilpeää, eikä Bertillä ole mitään tekemistä hänen asunnossaan kello neljä aamulla.” (PE, 255.) Vaikuttaa kuin Brecht olisi Pirkon huoneessa kuin unohdettu lelu. Pirkko asettuu itse polttamaan tupakkaa ja toivoo ”että Bert ymmärtäisi lähteä. Hän toivoo olevansa tarpeeksi päättäväinen ollakseen näkemättä Bertiä. Hänestä on tulossa näyttelijä.” (PE, 255.) Brecht häiritsee pelkällä läsnäolollaan Pirkon keskittymistä häneen asetettuun ajatukseen näyttelijyydestä. Brecht ei katoa. Sen sijaan hän saa seurakseen muita hahmoja:

Ja Bertin takana on toisia päitä, epäselviä ja mustavalkoisia, vaitonaisia kaikki.
Leo Tolstoi on siellä, muhkuraisine nenineen ja pienine, vetisine silmineen.
On punakka, kaatumatautinen Dostojevski (—), joka näyttää aina juuri saunasta tulleelta.
Richart Wright lymyilee siellä takinkauluksensa takaa, ja Wrightin takinkauluksen puoliksi peittämänä häntä katsoo surullista gorillaa muistuttava James Baldwin.
Franz Kafka on muista erillään ja näyttää keskitysleirivangilta.
Anton Pavlovič Tšehovin olan takaa vilahtaa juopon näköinen Vasili Šukšin ja Šukšin poskea vasten on pullean poskensa painaut Tsingis Aitmatov.
Itseopiskellutta kirvesmiestä muistuttava Thomas Mann, tyytymätön Hermann Hesse ja kuihtunut Nikos Kazantzakis ovat lyöttäytyneet yhteen kosteassa kevätöyssä.
Yhtään naista ei vaiteliaassa herraseurueessa näy. (PE, 255–56.)¹⁰²

Pirkko jää pohtimaan tuoliinsa näkemäänsä koko yön ajaksi. Yhtäkkiä kirjailija syntyy kuin itsestään: ”aamulla, kun uninen ja turvonnut Havva laskeutuu parvelta, on hänen Remingtoninsa sylkenyt pöydälle kaksi liuskaa keski-ikäisen työläisnaisen monologia” (PE, 256). Pirkko ei voi kuin ihmetellä hahmoa, joka paperille on syntynyt. Nainen on ”kauhee mutta ymmärrettävä” (PE, 256). Syntynyt on *Elämänmenon* Eila,

102 Kertoja ei mainitse kirjailijahahmojen kavalkadissaan, Malcom X:ää eli Eldridge Cleaveria. Toisaalla *Punaissessa erokirjassa* hän mainitsee tämän kahdesti (PE, 99, 143). Cleaver kokee kirjassaan *Soul on fire* (1979) kääntymyksen, joka muistuttaa varsin paljon leipätekstissä kuvaamaani Pirkon ”kirjailijaherätystä”. Cleaverin kääntymys tapahtuu myöhään illalla, kun hän istuu kuistilla ja suunnittelee itsemurhaa. Kesken synkkien ajatusten hän alkaa nähdä taivaalla hahmoja, joista tunnistaa aikaisemmat sankarinsa Castron, Mao Tse-Tungin, Marxin, Engelsin ja viimeiseksi Jeesuksen, josta tulee hänelle totuus, johon hän kääntyy. (Rambo 1993, 24–25.)

joka ”puhuu karjalanmurretta ja alistaa tytärtään ja kaikkia... sanoilla... (– –) Tää on ihan hirvee tapaus, mä oon ihan kiinni tässä.” (PE, 257.)

Saision trilogiassa kirjailijuus on jakautuneen mielen jatketta. Se ei ole tiedon ja järjen asia vaan syntyy kuin itsestään, ilman tahtoa. Se on yöpuuhaa, jonka peitoksi leijuu savuharso. Uskonnollisen kääntymyksen kannalta kirjallisuuden huomaan heittäytyminen on kuin antautumista Perkeleen palvelukseen, koska kirjallisuus vaatii piittaamattomuutta muiden mielipiteistä. Mutta Brechtin kannattaman paradoksien logiikan mukaisesti siihen kuuluu sama itsensä menettäminen, joka on uskonnollisen kääntymyksen ytimessä: Pirkko ei aktiivisesti kirjoita Eilaa vaan Eila syntyy hänestä kuin itsestään. Kirjailijuus ei ole kuitenkaan pelkästään tiedostamattoman työtä; kuvataanhan Pirkon valvovan koko yön ja miettivän näkemäänsä.

Pirkko toivoo kirjailijuuden kautta tulewansa nähdyksi, ymmärretyksi. *Punaisen erokirjan* lopussa Pirkko on saanut kustannussopimuksen romaanilleen – hän on saavuttanut tavoitteensa, jota kohti on *Pienimmästä yhteisestä jaettavasta* asti pyrkinyt. Hän ryntää kertomaan saavutuksensa äidille, Ulla-tädille, isälle. Mutta kukaan ei taaskaan ymmärrä, miksi Pirkko nyt on asiasta niin kovin innoissaan. Häntä ei taaskaan nähdä. On siis kirjoitettava lisää, yhä uudelleen ja uudelleen, jotta joku vihdoinkin todella näkisi hänet, kokonaisena.

8.2 Taiteilijaromaani kehitysromaanin varianttina

Perinteisessä *Bildungsromanissa* kehityksen päätepisteenä on henkinen ja moraalinen jalostuminen, joka tavalla tai toisella koituu myös yhteisön hyväksi. Yksinkertaisimmin yhteisen hyvän eduksi toimiminen realisoituu ammatillisen tai siihen vertautuvan toiminnan kautta. Taiteilijuus on yksi mahdollinen elämänuran haara, minkä vuoksi taiteilijaromaani on yksi kehitysromaanin alalajeista. Taiteilijaromaania tutkinut Maurice Beebe kuitenkin muistuttaa, että taiteilijuus usein todetaan kehitysromaanissa epäsovivaksi tavaksi toteuttaa yhteisöä palvelevaa tehtävää. Beebe lukee Goethen *Wilhelm Meisterin oppivuosia* taiteilijaromaanina, jossa taiteilija päättää liian lahjattomana luopua kutsumuksestaan. Goethen romaani antaa esimerkin taiteilijakehityksen negatiivisesta kulusta, kuten tekee myös *Nuoren Wertherin kärsimykset*. Siinä taiteilija päätyy itsemurhaan, koska on kykenemätön sovittamaan rakkauden muodossa ilmeneviä ideaalejaan arkipäivän toimintaan. (Beebe 1964, 27–38.)

Beebeä kiinnostaa myyttisen taiteilijakuvan toistuminen taiteilijaromaaneissa, ja Goethen kahdessa romaanissa näyttäytyvät Beeben mukaan taiteilijamyytin kaksi ääripäätä, yksinäisyyteen vetäytyvän erakkotaiteilijan myytti ja toisaalta jokapäiväisestä elämästä taiteensa ammentavan taiteilijan kuvan. Goethella kumpikin näyttäytyy mahdottomana Wilhelm Meisterin ja Wertherin valossa: ensin mainitussa osallistuminen yleishyödylliseen toimintaan vie voiton taiteilijuudesta, toisessa taas vetäytyminen pois arjen askareista koituu taiteilijan kohtaloksi. Goethe on koko tuotannos-

saan Beebelle esimerkki kirjailijasta, joka kerran toisensa jälkeen käsittelee kysymystä taiteenteon ja yhteisöllisen osallistumisen suhteesta. Beebe itse pitää tutkimuksessaan hedelmällisimpänä taiteilijuuden mallina kahden taiteilijamyytin yhdistelmää: mallia, jossa yhdistyy taiteilijan kaipuu yksinäisyyteen vetäytymisenä ja kaipuu hakeutua sosiaaliseen elämään ja toisten joukkoon. (Mts.)

Jos Goethen romaanit esittävät taiteilijuuden ongelmallisena uravaihtoehtona, Beebe näkee englantilaisen kehitysromaanin 1800-luvulta eteenpäin etsineen sellaista taiteilijuuden muotoa, jonka kautta päähenkilö voi myös toteuttaa yhteisön palveluksen tehtävää (mts., 79–97). Samasta asiasta kirjoittaa Jerome Buckley, joka esittää erityisesti Joycen *Taiteilijan omakuvan nuoruuden vuosilta* tämän tradition huipentumana (Buckley 1974, 13). Joycen romaani on myös esimerkki sellaisesta taiteilijamyytistä, jossa taide yhdistyy mystiikkaan. Beebe näkee tällaiset kertomukset osana uskonnolliseksi määrittyvää traditiota, vaikkei uskonnollisuus näillä kirjailijoilla yleensä tarkoita virallisen uskonnon teesejä vaan henkilökohtaisia visioita totuudesta. Taiteen uskonnonkaltaisuutta korostavat kirjailijat ovat Beeben esimerkeissä romantiikan ajan kirjailijoita aina 1800-luvun lopun symbolisteihin ja 1900-luvun alun dekadentti- ja dandykirjailijoihin. Joyce *Taiteilijan omakuvallaan* on huipennus tässä linjassa, vaikkakin Joycen piirtämässä omakuvassa on myös mukana ajatus siitä, ettei taiteilija voi uppoutua pelkästään sisäisyyteensä. Tätä kuvastaa kirjan Dedaluksen kieltäytyminen luostarikokelaaksi ryhtymiseksi, mikä tarkoittaisi maailman ja tavallisen elämän hylkäämistä. (Beebe 1964, 114–118, 140–147.)

Jos kehitysromaanin perusmuoto on nähty ongelmalliseksi naiskirjailijalle, samaa on esitetty myös taiteilijaromaanista. Ellen McWilliams muistuttaa, että varhaisissa naiskirjailijoiden taiteilijaromaaneissa kirjailijuus yleensä hylätään tai taiteilijaksi mielivä tuhoaa itsensä (2009, 18). Yksi esimerkki kirjailijuuden hylkäämisestä on *Pikku naiset* -romaanissa, jonka kirjailijaksi kasvavaa poikatyttö Jota Pirkko *Vastavallossa* ihailee. Jo kuitenkin menee kirjan lopussa naimisiin ja lopettaa kirjoittamisen (ks. Langland 1983). McWilliams korostaa etenkin Joycen *Taiteilijan omakuvan* asemaa romaanina, joka edustaa naisille mahdotonta taiteilijakehitystä. McWilliamsin mukaan Dedaluksen oppivuodet koostuvat ”sarjoista epifanioita sekä eroja perheestä, omasta maasta ja uskonnosta”, jotka eivät toimi naistaiteilijan elämän kuvauksessa, kuten ei myöskään Dedaluksen ajatus taiteesta uskonnollisena vakaumuksena, joka vaatii irtautumista arjesta (mts.).

McWilliamsin mukaan naisten kehitysromaanit alkoi kukoistaa 1970–80-luvulta feministisen tietoisuuden kasvaessa. Se mitä alkoi syntyä, oli teoksia, jotka tietoisesti uudelleenkirjoittivat aikaisempaa, miesten kirjoittamaa perinnettä. Sekä vanhaa että uutta traditiota yhdistää ajatus siitä, että on mielekästä tavoitella jonkinlaista minuuden koherenssia ja että yksilöllä on halu etsiä turvallista paikkaansa maailmassa, mutta monet miesten ehdottamista keinoista ovat näyttäytyneet naiselle mahdottomina. (Mt., 19–20.)

Saision trilogiassa aiemman tradition uudelleenkirjoittaminen on selvästi näkyvis-
sä, mutta trilogia osoittaa myös vahvasti, että mieskirjailijoiden tarjoamat kehitysro-
maanin ja taiteilijaromaanin mallit eivät ole nykyaikana mahdollittomia naiskirjailijan
käyttää naispäähenkilönsä kuvauksessa. Joycen taiteilijankutsumus, joka on sekoittua
uskonnolliseen kutsumukseen, resonoi vahvasti Pirkon kirjailijankehityksen kuvauk-
seen, aina ilmestyksenomaisia lauseiden ja sanojen kuulemista myöden. Vastaavasti
Saision trilogiasta on helppo löytää viittauksia Maurice Beeben esittelemiin taiteilija-
romaanien myyttisiin henkilökuviin, samoin kuin antiikista asti lähteviin konventio-
naalisiin taiteilijakuvauksiin, joita ovat jäljittäneet Ernst Kris ja Otto Kurtz (1975).
Sartren teoksessaan *Mitä kirjallisuus on* esittelemä sarkastinen kuvaus luutuneesta tai-
teilijaelämän kuvasta toistaa paljolti sitä, mitä voi lukea Saision trilogiasta:

[T]unnetta jo lapsuudesta saakka suurten miesten elämäkertojen muistettavat ja ko-
hottavat yksityiskohdat: vaikka isä ei olisikaan vastustanut meidän kutsumustamme,
me tiesimme jo neljännellä luokalla ollessamme, miten vastataan itsepintaisille van-
hemmille, miten pitkän aikaa nerokas kirjailija normaalisti sivuutetaan väärinymmär-
rettyinä, minkä ikäisenä maine tavallisesti kruunaa hänet, miten monta naista hänellä
täytyy olla ja miten monta onnetonta rakkaustarinaa, onko suotavaa, että hän osallis-
tuu politiikkaan ja minä hetkenä; kaikki on kirjoihin kirjoitettu (Sartre 1967, 152).

Saision trilogian taiteilijuuden kuvaus seurailee vahvasti maskuliinisiksikin väitettyjä
taiteilijaromaanin konventioita. Beeben norsunluutorniinsa lukkiutuvan taiteilijan ja
yhteisestä maailmasta vaikutteensa hakevien taiteilijastereotyyppien lisäksi tyypillinen
taiteilijahahmo on androgyyninen erityisyksilö, feminiininen mies tai maskuliininen
nainen. Tämän kautta Pirkon poikatyttöydestä ponnistava naismaskuliinisuus aset-
tuu osaksi taiteilijan kuvaa. Eristäytymisensä ja yhteisön etsimisen ristiriitojen kanssa
kapinoi myös yksi Beeben suosimista taiteilijakuvauksista, Thomas Mannin novelliin
”Tonio Kröger” (1985, orig. 1903). Mannin novellin kirjailijaksi kasvavassa päähen-
kilössä, Tonio Krögerissä, on näkyvissä erityisen vahvoina yhteydet trilogian Pirk-
koon, aina eristäytymisen halun ja sosiaalisuuden kaipuun ristiriidasta seksuaaliseen
ja sukupuoliseen ambivalenssiin.

Tonio kuvataan olleen lapsena tyttömainen, neiti Krögeriksikin kutsuttu, ja hä-
nen kerrotaan ihastuvan lapsena vaaleaan, komeaan luokkatoveriinsa Hansiin. Hans
on novellin ensimmäinen esimerkki itsevarmasta, tovereiden rakastamasta ja ennen
kaikkeaa vaaleahiuksisesta henkilöstä, joka saa henkilöidä ”tavallista ihmistä”. Pirkon
ensimmäinen rakkaus taas oli vaalea, kaunis, saavuttamaton Helena. Vaaleuden ja
tummuuden kontrastoiminen jatkuu Mannin novellissa varsin samankaltaisesti kuin
Saision trilogian päähenkilön kuvauksessa. Murrosiässä ihastus muuntuu rakkaudeksi
vaaleaan, yhtä kauniiseen Ingeborgiin. Rakkaus ei koskaan saa täyttymystään, sillä
Ingeborgin ja Hansin kaltaiset, ”vaaleat ja sinisilmäiset” ihmiset eivät koskaan rakas-
tu hänenlasiinsa, ajattelee Tonio. Häneen rakastuvat vain ”tummat”, ihmiset, jotka

eivät sovi tavalliseen elämään, jotka kaatuilevat tansseissa ja näyttävät aina olevan hukassa. Saision trilogiassa Helena-serkun ja Pirkon myöhemmän ihastuksen, Ritvan, vaaleus kontrastoidaan samalla tavalla Pirkon tummuuteen, jonka kuvataan estävän häntä ikinä pääsemästä samoihin saavutuksiin kuin vaaleat toverinsa. Niin myös Tonio haluaisi olla kuin ystävänsä Hans:

Aloittaa alusta vielä kerran, varttua mieheksi niin kuin sinä, nuhteettomana, iloisena ja luonnollisena, normaalisti, säännönmukaisesti ja hyvässä yhteisymmärryksessä Jumalan ja maailman kanssa, olla viattomien ja onnellisten ihmisten rakastama, mennä naimisiin sinun kanssasi Ingeborg Holm, ja kasvattaa sellaista poikaa kuin sinä, Hans Hansen – elää vapaana tietämisen kirouksesta ja luomisen tuskasta, rakastaa ja ylistää elämää autuaallisen tavanomaisena!... Aloittaa vielä kerran? Mutta eihän se mitään auttaisi. Minun kävisi jälleen samalla tavalla – kaikki kävisi jälleen niin kuin on käynyt. Sillä jotkut kulkevat vääjäämättömästi harhaan, koska heille ei kerta kaikkiaan ole muuta tietä. (Mann 1985, 139–140.)

Mannin sankarille rakkaus näihin tavallisiin, onnellisiin ihmisiin on kuitenkin taiteen edellytys, ja toisaalta se on osa hänen perimäänsä. Hänessä elää kaksinaisuus, täysin vastakkaiset luonteenpiirteet: pohjoisessa eläneen isänsä puritaanisuus, korrektiusti ja mieteliäisyys ja toisaalta ”epämääräistä eksoottista” (mts., 144) perimää olevan äitinsä aistillisuus, naiivius, huolettomuus ja intohimo. Tonion tapauksessa

tuloksena oli tämä: porvari, joka eksyi taiteeseen, hyvää kunnollista kotiaan ikävöivä boheemi, huonon omatunnon vaivaama taiteilija. Sillä juuri minun porvarillinen omatuntoni saa minut näkemään kaikessa taiteellisessa, kaikessa poikkeuksellisessa ja kaikessa nerokkaassa jotain syvästi kaksimielistä, syvästi sopimatonta, syvästi epäilyttävää, ja ruokkii toisaalta minun rakastunutta heikkoutrani arkiseen, vilpittömään ja miellyttävän normaaliin, epänerokkaaseen ja säädylliseen. (Mts., 144–145.)

Mannin novellissa viitataan myös niihin taiteilijoihin, jotka lukkiutuvat norsunluutorniin ja epäröimättä irrottavat itsensä kaiken kuolevaisuuden sfääreistä. Nämä ovat ”ylpeitä ja kylmiä luonteita, jotka seikkailevat suuren, demonisen kauneuden poluilla ja halveksivat ’ihmistä’”. Tonio sanoo ihailevansa tällaisia taiteilijoita, mutta näkevänsä tärkeämpää olevan kyky rakastaa ”inhimillistä, elävää ja tavallista”, ja täsmentää: ”Kaikki lämpö, kaikki hyvyys, kaikki huumori on lähtöisin siitä, ja minusta näyttää melkein siltä, että juuri se on sitä rakkautta, josta Sanassa sanotaan, että vaikka joku puhuisi ihmisten ja enkelien kielillä, mutta hänellä ei olisi sitä, olisi hän vain helisevä vaski ja kilisevä kulkunen.” (Mts., 145.)

Kun Saiiota lukee Mannin rinnalla, Pirkon epäonnekas rakkaus vaaleatukkaisiin, kauniisiin ihmisiin – Helenaan, Ritvaan – on kaipuuta tavallisuuteen, normaaliin elämään, joka häneltä ”tummana”, tässä yhteydessä taiteilijana, on evätty. Pirkon isän ja äidin perintö, isän jyrkkyys ja marxilaisuuteen piiloutunut pikkuporvarillisuus ja

äidin ”teatterisuvun juopot”, rakentavat häneen ristiriidan, joka tekee hänestä paradoksien ystävän loppuiäkseen. Paradoksit taas, kuten *Punaisessa erokirjassa* neuvoa Bert Brecht, ovat kirjoittajan luova voima. Mannin tuella Pirkon kaipuu tavalliseen, halu olla ”suosittu, niin kuin tytöt Ajan sävelessä” (V, 65), joka vie hänet toisten miellyttämiseen oman itsen menettämisen uhallakin, ei ole pelkästään tuomittava piirre vaan tarpeellinen taito kirjailijan uralla. Juuri tämänkö takia hän pystyy kirjoittamaan esikoisromaaniinsa sen proosallisen, kiukkuisen Eilan, jolla ei ole tippaakaan taiteellista verta?

Jos taas lukee Mannia Saision tuella, huomaa, miten seksuaalinen ja sukupuoli-nen ambivalenssi on kätkeyty kirjailijan kutsumuksen alle. Mannilla homoseksuaalinen ihastus esitetään vain nuoren pojan samastuvana ihastumisena, joka murrosiän jälkeen vaihtuu freudilaisen sopivasti naiseen kohdistuvaan ihastukseen. Kuitenkin myöhemminkin novellissa vihjataan päähenkilön homoseksuaalisiin taipumuksiin. Tonio on saanut nimen äitinsä veljen Antonion mukaan; äidin sanotaan olevan kohtaisin epämääräisesti etelästä, ”rapakon takaa” (Mann 1983, 88), ja äiti menee myöhemmin naimisiin italialaisen miehen kanssa. Italiaan, joka Saksassa kantaa homoseksuaalisuuden leimaa (mikä toistuu Mannilla näkyvimmin ”Kuolema Venetsiassa”-novellissa), viitataan myös siinä, että Tonio lähtee isänsä kuoleman jälkeen käymään ”etelässä”, jonne hänen äitinsä veri veti häntä ja siellä hän ”laskeutui syvälle hekumaan ja syntiin ja kärsi siitä sanomattomasti”. Hän ei löytänyt ”onnellista sieluaan (– –) noista aistillisista nautinnoista”. (Mts., 99.)

Ulkomaalaisuuden painottamisessa on kuitenkin monta puolta. Paitsi että Italia on Saksassa yhdistetty homoseksuaalisiin suhteisiin, se on myös yleisemmin kirjallisuudessa eksoottinen, syvästi tuntevien ihmisten maa – juuri sopiva taiteilijatyypeille. Beebe luettelee lukuisia esimerkkejä taiteilijakehitysromaneista, joissa päähenkilön epätietoisuus taiteilijuutensa suhteen johtuu juuri siitä, että hän on sukuperinnöltään puoliksi pohjoismainen tai keskieuropalainen – rauhallinen, käytännöllinen ja järkevä – ja puoliksi italialainen tai muusta eteläisen Euroopan maasta, josta hänen taiteellisuutensa on lähtöisin. (Beebe 1964, 71–77.) Tämän kautta myös kehitysromaaniluvussa esitelty Wilhelm Meisterin Mignonin italialainen perimä ja sukupuoli-nen ja seksuaalinenkin ambivalenssi saisi selityksen Mignonin taiteilijuudesta.

Mannilla homoseksuaalisuus on vaiettu toinen puoli kirjailijuudesta, myös kirjailijuuden metafora, joka edustaa jotain muuta kuin tavanomaista arki-ihmisten kauneutta. *Vastavalossa* Pirkko yrittää ohittaa homoseksuaalisiksi tulkittavat tuntemukset vain lapsuuden naiiviutena Tonion tavoin, mutta hänen ei anneta sitä tehdä. Saisiolla taiteilijuuden kehitykseen on yhdistettävissä myös sukupuolen ja seksuaalisuuden epänormatiivisuus. Tässä Saisio on Radclyffe Hallin ja myös Virginia Woolfin seuraaja.

8.3. Androgynistä lesboäitiin

The Well of Loneliness on paitsi lesboromaani, myös taiteilijaromaani. Stephenin mentori, kotiopettajatar Puddle, kannustaa ominaislaatunsa juuri löytänyttä Stepheniä: ”Tulet kirjoittamaan erityisen kaksoistietoisuuden kautta yhtä aikaa naisena ja miehenä sen tiedon valossa, joka sinulla on omasta kokemuksesta” (Hall 1982, 208). Tämän jälkeen Stephen todellakin kirjoittaa kirjan, joka saa ylistävät arvostelut. Kirjan lopussa Valerie Seymour neuvo, että Stephenin pitää kirjoittaa muiden kärsivien puolesta, jotka eivät ole yhtä voimakkaita kuin hän (Hall 1982, 208). *The Well of Loneliness* -esittää invertin osan olevan paras mahdollinen lähtökohta kirjailijalle eli Stephenin ”kaksoistietoisuus” sukupuolesta tekee hänestä hyvän kirjailijan.

Invertin käsite on lähellä androgynin käsitettä, ja Halberstamin mukaan se korvasi 1970-luvun lesbofeminismin aikana sekä invertin, butchin että transseksuaalin tai transvestiitin hahmot. (Halberstam 1998, 121, 215). Androgynia palauttaa kirjailijuuden kysymyksen jälleen jakautuneisuuteen ja toisaalta tuon jakautuneisuuden ylittämiseen. Androgynimyytin juuret ovat mm. Platonin *Pitojen* palloihmisen kuvassa, jota olen esitellyt ensimmäisessä luvussa ja todennut sen puhuvan paitsi kaksinaisesta sukupuoliasemasta, myös muistuttavan homo- ja lesboseksuaalisuuden olemassaolosta.

Vaikka androgynian ihanteena on pidetty pyrkimystä täydelliseen harmoniaan maskuliinisuuden ja feminiinisuuden välillä (Halberstam 1998, 215),¹⁰³ ei androgynin käsite ole taiteilijuuden kuvauksen yhteydessä ollut sukupuolisesti neutraali. Taiteilijuus on ollut ensisijaisesti miesten toimi, ja androgynimyytissäkin naiselle annetaan mielellään avustajan rooli. Naista tarvitaan myytissä reproduktion välittäjänä: taiteilijan työ on ollut kuin yhdyntä, josta seurauksena on miehen lapsi, kaunokirjallinen teos. Psykyen kielelle käännettynä naista on tarvittu tarjoamaan välttämätön viettipohja, mutta maskuliininen järki tuottaa vieteistä taidetta. Taiteilijuuden androgyni-myytissä päädytään useimmiten fuusioon, jossa naisen erityispiirteet käytännössä katoavat. (Farwell 1988, 104–108.)

Androgyni naiskirjailijan hahmona tulee Saision tekstiin paitsi Pirkon poikamaisuuden kautta, myös Virginia Woolfin *Oma huone* -teoksen kautta, jonka nimi annetaan yhdelle *Vastavalon* luvuista. Siinä Pirkko tosiaan saa oman huoneen, ja tässä huoneessa Pirkko alkaa ensi kertaa nähdä ”tavoittamattoman minuutensa

103 Halberstam moittii androgynian käsitettä juuri pyrkimyksestä sukupuolineutraaliuteen, jossa feminiininen ja maskuliininen puoli käytännössä katoaisi sulautumisen prosessissa. Hän näkee sen yläluokkaisenakin estetisminä, jonka ilmentymää on esimerkiksi Sally Potterin Orlando-filmatisointi. Halberstamin mukaan erityisesti naismaskuliinisuus katoaa androgyni-ihanteesta: naista jota luullaan mieheksi harvoin kutsutaan androgyniksi. (Halberstam 1998, 57, 214–215.) Halberstamin näkemys androgyniasta on lähes vastakkainen 1980-luvun androgynia-kriitikoille, mikä liittyy tutkijoiden erilaisiin lähtökohtiin.

ääriviivat” (VV, 231). Samoihin aikoihin hän alkaa lähestyä seksuaalisuutensa myöntämistä, vaikka lopulta prosessi jää *Vastavalossa* vielä kesken.

Oma huone on naiskirjailijan synnyn ja olemassaolon ehtojen kuvaus. Se kuvaa naiskirjailijan vaikeaa kehitystä maailmassa, jossa on olemassa vain miespuolisen neuron kuva. Woolfin kertoja mm. katsoo kirjahyllynsä ja näkee elämäkertoja ”Johnsonin ja Goethen ja Carlylen ja Sternin ja Cowperin ja Shelleyn ja Voltairin ja Browningin ja monien muiden” (Woolf 1980, 114); yhtä vähän kuin Pirkon kirjailijakavalkadissa näkyy Woolfin kirjahyllyssä naiskirjailijoiden elämäkertoja.

Woolfin kertoja siirtyy seuraavaksi kuvaamaan, että naiset voisivat tarjota jotakin tärkeää miehille, joka ei olisi ruumiillista laatua: eli mahdollisuuden päästä kurkistamaan toisen sukupuolen kokemusmaailmaan. Woolf ei kuitenkaan aja nais erityisen kirjallisuuden asiaa, sen sijaan Woolfin esseessä hyväksi kirjailijaksi kehittyäkseen ihmisen on oltava sinut sukupuolisuuteensa molempien puolien kanssa, feminiinisen ja maskuliinisen. Kirjoittajan on oltava nais-miehinen tai mies-naisellinen (mts., 135). Woolfille, kuten Hallille, paras kirjailijan ominaisuus on näin ollen inverttiyden kaltainen henkinen tila. Woolf kuvaa tätä palloihmiskertomukseen viittaavalla tavalla: ”Nähdessäni kahden ihmisen [miehen ja naisen] nousevan taksiin ja tuntiessani sen johdosta tyydytystä jouduin kysymään myös, onko ihmismielessä kaksi sukupuolta, jotka vastaavat ruumiin kahta sukupuolta, ja pyrkivätkö nekin yhdistymään täydellisen tyydytyksen ja onnen saavuttamiseksi?” (mts., 128). Tästä Woolf etenee tunnettuun ajatukseensa, että kirjoittajalle on kohtalokasta ajatella liikaa biologista sukupuoltaan ja tulla sen kautta katkeraksi tai omaksua taisteleva asenne.

Radikaalifeministisestä näkökulmasta kirjoittava Elaine Showalter pitää Woolfin androgynian käsitettä feministisesti ongelmallisena. Androgynia on hänen mielestään alistumista maskuliiniselle periaatteelle, kuten hänen mielestään Woolf lopulta tekee. Showalter näkee Woolfin androgynin hedelmättömänä käsitteenä, joka Showalterin tulkinnassa heijastaa sitä tosiasiaa, että Woolf omassa elämässään luopui lasten hankkimisesta miehensä painostuksesta. Showalter ajattelee, että tosiasiaa Woolf olisi halunnut olla ”luonnollinen nainen”, kuten hänen sisarensa, joka eli tavallisessa avioliitossa ja sai lapsia. (Showalter 1977, 263–297.) Farwell puolestaan on pitänyt Woolfin androgynin hahmon lähtökohtia hyvinä mutta havainnut Woolfin lopussa päätyvän mieskirjailijoilta tuttuun malliin, jossa naisen erityisyys katoaa (Farwell 1975). Radclyffe Hallin invertti on samankaltainen naisen perinteisen perustehtävän näkökulmasta hedelmätön käsite: Hallille lasten hankkiminen on invertille periaatteellinen mahdottomuus. Invertin lapsia ovat kirjat.

Showalterin ajattelussa näkyy 1970-luvun feminismille ominainen naiskirjailijan metafora, kirjailija luovana äitinä. Farwellin mukaan mieskirjailijat olivat mm. androgyniamyyttiä hyväksi käyttäen omineet äitiyden naisilta luovuuden metaforana, mutta radikaalifeministit ottivat metaforan takaisin naisten käyttöön. Separatismia kannattavat feministit näkivät kuitenkin äidin metaforan ongelmana. Yhteydessä reproduk-

tioon se välttämättä kutsui myös miehen mukaan ja naisen luovuus tuli riippuvaiseksi miehen panoksesta. Separatistit loivat lesbon metaforan naiskirjailijuuden ilmentäjäksi, koska silloin luovuus olisi vain naisten asia, ilman miesten vaikutusta. Taiteilijuiden kuvaston osaksi kirjoittautunut seksuaalisuuden kuvasto olisi lesbon metaforassa kerrankin pelkästään naisen seksuaalisuutta. (Farwell 1988.) Tutkimuksen alussa esittelemani Judith Roofin (1996) ja Susan Winnettin (1990) eriävät mielipiteet tavoista, joilla Peter Brooks ajatusta nautinnollisesta juonesta olisi muokattava, heijastelevat tätä polemiikkaa. Susan Winnett kaipasi Brooks teorian mukaan naiselle ominaisen seksuaalisuuden mallia, johon kuuluisi osana reproduktio, ja Roof taas etsi lesbokoke-musta kuvaamaan ”perverssiä” tekstiä, joka ei toistaisi heteroseksuaalista reproduktion kuvastoa, jota Peter Brooks hänelle kertomuksen nautintoineen edustaa.

Kysymys lesbokertomuksen, hedelmättömän androgynian ja reproduktion yhteydestä on nähtävissä Saision tekstistä. Lapsia syntyy *Punaisen erokirjan* lesbonaisille. Yksi heistä on Pirkon ensimmäinen tyttöystävä, klovnisilmäinen. Viisikymmenvuotias klovnisilmäinen tavataan pitkän tauon jälkeen *Punaisen erokirjan* luvussa ”22.4.2003”, jonka olen tulkinnut osaksi *Punaisen erokirjan* kehyskertomusta (PE, 118–125). Klovnisilmäisestä on silloin tullut jo isoäiti, joten suku pystyy jatkumaan sellaisillakin naisilla, jotka eivät ole heterosuhteessa.

Sekä Pirkon tarinan että klovnisilmäisen yhteydessä muistutetaan, että ”epäluonnolliset” syntymät ovat osa traditionaalista kertomusperintöä. Pirkko jatkaa äitiydessään Prinsessa Ruusus -satua, jonka kautta trilogia uudelleenkirjoittaa sekä prinsessasatua että lesbokertomusta. Klovnisilmäisen isoäitiys puolestaan yhdistetään samassa luvussa myyttiseen, Johannes Kastajan mystiseen syntymään viittaavaan tarinaan. ”Saisio” ja ”Honksu” tapaavat Kreikan matkallaan pariskunnan, joka kertoo, miten he suojelupyhimyksen vaikutuksesta saivat lapsen, vaikka olivat jo vanhoja ja hedelmättömiksi todettuja. Kertomus viittaa *Raamatun* Elisabethin ja Sakariaksen tarinaan, jossa enkeli toimi jo vanhuusikään ehtineen Elisabethin hedelmöittäjänä (vrt. Luuk. 1). Larssonin *Viettelijässä* taas nostetaan esille Jeesuksen syntymä neitseestä; epäluonnollinen syntymä tämäkin. Paitsi satuperinnössä, myös *Raamatussa* mystiset ja ”epäluonnolliset” syntymät ovat arkipäivää. Tämän voisi tulkita silmäniskuksi fundamentalistipiireille, jotka mielellään torjuvat lesbonaisten lastenhankinnan vetoamalla sen epäluonnollisuuteen.

Sunnuntailapsen merkitystä *Punaisen erokirjan* tematiikalle alleviivaa se, että tämä on läsnä paitsi vauvana menneisyyden tarinassa, myös kehyskertomuksessa. Saision tekstissä kirjoitetaan vastaan sitä vanhakantaista ajatusta, että heteronormista poikkeava yksilö olisi kykenemätön lisääntymään tai että syntisenä pidetyn suhteen hedelmä olisi mätä: Sunnuntailapsi-nimi on aurinkoinen, onnellinen nimi. Yhteiselo äidin ja lapsen välillä on harmonista, kehyskertomus ei kuvaa murrosikäisen kapinaa tai ahdistusta.

Saision trilogiassa naisten väliset suhteet eivät rakenna utooppista uutta maailmaa, jossa naiset voisivat elää yhteiskunnan ulkopuolella ja sanoutua irti miehistä. Ennem-

minkin kuvataan, miten Pirkon maskuliininen puoli haluaa olla yksi miehistä. Teatterikoulussa Pirkko pitää paikkansa miesten (korttipeli)pöydässä, silläkin uhalla, että joutuu kuuntelemaan miesten himokkaita sanoja Havvasta (PE, 161). Pirkko ei ole kuitenkaan vain maskuliininen, kuten Hallin invertti oli, joka väisti kaikkea naisen elämään kuuluvaa. Maskuliininen nainen voi haluta biologisen lapsen ja saada sen. Eikä kyse ole perversiosta vaan sadunkaltaisesta, parantavasta ihmeestä.

Ajatus syntymästä, johon liittyvät vaiheet ovat hämärän peitossa, mutta kaikesta huolimatta terve lapsi syntyy, rinnastuu myös taiteilijuuteen mystisenä luomisena. Unessa synnitetty lapsi muistuttaa alitajunnan merkityksestä luomisessa. Saision tekstissä myyttien mahtipontisuus revittää kuitenkin aina maan pinnalle. Taiteilijuuden ravistus saa alkunsa Tiina-kirjoista, vasta myöhemmin tulevat luettaviksi Dostojevskit ja Tšehovit. Tavallisuuteenko viittaa sekin, että myyttisestä lapsesta kehittyä hetero, kuten *Punaisessa erokirjassa* osoitetaan kuvaamalla ”Saision” tyttären muuttoa yhteen poikaystävän kanssa? Ja toisin päin: aivan tavallisen miehen ja feminiinisten perusroolien mukaisesti elävän naisen avioliitosta voi syntyä lesboksi kasvava tytär, josta vartuttuaan tulee kirjailija ja professori.

8.4 ”Saision” kirjailijuus?

Trilogiasta hahmottuva kirjailijakuva ei ole yksiselitteinen. ”Saision” näkökulmasta ja myös *Punaisen erokirjan* perusteella voi kirjailijuutta ensinnäkin ajatella ammattina siinä missä jokin muu. Jotain ihmisen on elääkseen tehtävä – ensin löytyy näyttelijä, sitten kirjailijuus. ”Saisio” on kirjoittamisessaan kuin alistunut taakkansa alle. *Pienimmän yhteisen jaettavan* metafiktiivisissä kohtauksissa hän jatkaa kirjoittamistaan, vaikka työ tuntuu valheelta (PYJ, 202). Kirjoittaminen myös pelottaa (PYJ, 35–36). *Punaisessa erokirjassa* kirjoittamisen konkretiaa ei kuvata sen enempää, kuin että *Baikalin lapset* -näytelmän yhteydessä ”Saisio” ”päättää” alkaa töihin, eikä työ heti edisty, vaan kirjailija miettii ihan muita asioita (PE, 260–61). Näissä ei taiteilijuudelle ja kirjailijuudelle anneta erityisasemaa vaan se on osa arkista elämää.

Sartren omaelämäkerta *Sanat* (1965) sisältää monia teemoja ja kohtauksiakin, jotka rinnastuvat Saision trilogian kuvaukseen kirjailijan kasvusta. Pienenä Sartre kuvaa ajatelleensa, että kirjailijuus antaisi hänen elämälleen merkityksen: kirjailijuus on jotain aivan erityistä. Aikuinen Sartre on menettänyt idealisminsa. Kun Sartren nuori minä keksi elämälleen merkityksen kirjoittamisesta, aikuisena hän tuntee joutuneensa samaan tilaan kuin oli etsintäänsä aloittaessaan: matkalla junassa, ilman lippua. Sartrelle lapsuuden muisteleminen on totuuden etsintää, joka jää kirjan lopussa yhä auki. Hänestä on tullut kirjailija, ja nyt hän on ammatistaan pääsemättömissä. Hän ei voi tehdä muuta kuin kirjoittaa: ”se on tapani ja sitä paitsi ammattini” (Sartre 1965, 166). Sartre tuntuu väsyneeltä kirjailijuuteensa ja kirjassa kuvatut kirjailijuuteen kohdistuneet toiveet ironisoituvat. Näin yksinkertainen asetelma ei kuitenkaan ole.

Kerrottuaan lapsuutensa tarinan, sen innostuksen ja yrittämisen, hän toteaa: ”Kaikki lapsuuteni piirteet ovat jäljellä viisikymmenvuotiaassa kuluneina, himmentyneinä, nöyryytettyinä, nurkkaan työnnettyinä, sivuutettuina” (mts.). Sieltä ne ilmestyvät esille ”ensimmäisenä tarkkaamattomana hetkenä” (mt., 166). Kaikki vanhat sankarit, joista hän lapsena unelmoi, ovat jäljellä hänessä: ”tottelen vain heitä, ja he tottelevat vain Jumalaa, enkä minä usko Jumalaan (mt., 167).

Myös Saisiolla trilogian aikuisen kirjailijan väsynytkin asenne on vain osa tekstin ja sen minähahmon kirjailijakuva. Se, että ”Saisio” kuvaa usein ironisesti nuorta itseään, ei poista nuoren minän tarinaan kuuluvan kirjailijuuden kuvauksen merkitystä. Trilogian tekstin aukkoisuus, sen tarjoamat monet – loputtomat? – tulkintatavat julistavat kirjoituksen vapauden asiaa. Kirjailijatyön materiaaliksi tarjoutuvat unet, joita *Pienimmän yhteisen jaettavan* kehyskertomuksessa on useita, kertovat kirjoittamisen tiedostamattomista lähtökohdista.

”Saision” taustalta kurkistelee kirjailija Saisio, joka esseissään on kuvannut Jukka Larssonin ja Eva Weinin syntyä. Saision kuvauksessa Larssonin ja Weinin synnystä pysyy mukana sama mystinen pohjavire, joka näkyy myös trilogian kuvauksessa esikoisromaanin synnystä. Saision mukaan kummankin, Jukka Larssonin ja Eva Weinin, kirjat syntyivät, kun hän kokeili kumppaninsa vierasta konetta (Saisio 1993, 422, 433). Kummassakin tapauksessa uusi kone ikään kuin automaattisesti synnytti vieraan kirjailijan, ilman että Saisio itse voi asiaan vaikuttaa. Kuvaukset eivät toista sitä rutinoituneen, vähän väsyneenkin työnteon kuvaa, josta trilogian metafiktiiviset kohdat puhuvat.

Toisaalta Larsson merkitsee muutosta, kirjailijakuvan uudistumista. Larssonista ja tämän syntymästä rakentuu romanttinen kuva inspiroituneesta taiteilijasta, joka on ennemmin välikappale kuin aktiivinen toimija. Hänelle rakennetaan ”henkevä ja intellektuelli” hahmo, joka pitää päällään ”vanhaa Pariisista ostettua vakosamettitakkia” (Saisio 1993, 423). Kirjoittaessaan Saisio asettuu Larssoniksi, hän käyttää ”Larssonin” takkia ja ”Larssonin eleet alkavat tarttua jo kun olen vasta lähestymässä kirjoituskonetta” (mts.). Larssonin ensimmäinen ilmestyminen on kirjattu *Punaiseen erokirjaankin*, jolloin klovnisilmäinen esittää Larssonin osaa Pirkon ”maskuliinisena rakastajana”. Larsson on kuin paluu nuoreen, innoittuneeseen, romanttisia unelmia elättelevään nuoreen kirjailijaan, joka joskus oli olemassa.

Entä Eva Wein, miten Saisio häntä kuvaa? Kuin muusaa, joka inspiroi hänet uuteen anarkistiseen tekstiin:

Kaksi ihanaa kuukautta: tämä rakkaus ei petä. Totta kai se pettää, joskus. Lähestyn sitä, niin kuin rakastettua lähestytään: odottavasti, levottomasti.
Se kääntää minulle selkänsä. Se on nainen, oikullinen. Tämä kone on nainen; antaa milloin huvittaa. (Mt., 433.)

Weiniin – tai metonyymisesti koneeseen, josta Wein tulee ulos kuin lampun henki – Saisio ei samastu. Sen sijaan hän suhtautuu tähän machosti, kuin paraskin miesnero, jolle nainen on inspiroiva alisteinen puoli, joka intuitiivisyydessään toimii kuin miehen mielikuvituksena. Kuitenkin lopulta ”mies” on se, joka kirjat kirjoittaa. Ei ole Weinia, joka asettuisi Finlandia-ehdokkaiden pöytään silloin, kun on palkintojenjaon aika. Hänen tilalleen astuu Saisio. Saisio on kuvannut myöhemmin hämmästyttä, jonka herätti hänen ilmestymisensä ehdokaspöytään: ”kuulin useammalta toimittajalta jälkepäin, miten heitä aivan nolotti, kun Saisio meni istumaan siihen Finlandia-ehdokkaiden pöytään” (mt., 437). Selvä selitys hämmennykselle on tietenkin Saision oleminen väärässä pöydässä, mutta naiskirjailijana hänellä ei pitäisi olla mitään tekemistä Weinin kanssa, joka muusan ominaisuudessaan sopisi mieskirjailijalle. Mutta Saisio onkin kuvannut, että Weinin kautta hän etsi itsestään toista sukupuolta, ”tällä kertaa naista” (Saisio 2010, 7).

Sekä Eva Wein että Jukka Larsson ovat muistoja romanttisesta kirjailijakuvasta siinäkin mielessä, että he ovat kumpikin yksinäisiä vaeltajia. Larsson on ”mies, joka istuu Göteborgin yksiössään vanhan Remingtoninsa ääressä, paitahihaisillaan” (Saisio 1993, 438). Larssonin yksiö korostaa hänen yksinäisyyttään ja hänen kuvataan asuneen ensin Saksassa (esim. *Kiusaaja*, kansilieve) ja asettuneen Ruotsin Göteborgiin, juuriltaan itsensä repäisseiden suomalaissiirtolaisten kaupunkiin. Wein on juutalainen, vaeltajakansaa, kaikkialta karkotettua, joka luonnollisesti on ”matkalla, aina matkalla” (Saisio 1993, 439). Myyttisen taiteilijan eristyneisyyttä muista Saisio korostaa vielä esseensä lopussa, jossa hän panee Pirjo Honkasalon sanomaan itsestään: ”teit itsestäsi kaksi introverttia, kun itse olet yksi ekstrovertti” (Saisio 1993, 438–439). Introvertti-sanana voi tulkita viittaavan myös inverttiin, joiksi homoseksuaalisia piirteitä kantavat Weinin ja Larssonin hahmot ovat luettavissa.¹⁰⁴

Trilogiassa menneisyyden tarinan Pirkko taistelee saadakseen kirjailijuutensa herätettyä henkiin muiden hänelle esittämien tyypistävien vaatimusten alta. Saision esseissään esittämä kirjailijuuden kehityksen kuvaus kuulostaa hyvin samalta. Sekä Pirkon kertomuksessa, että Saision kirjailijankehityksessä toistuu ajatus tarinan jatkuvasta kehityksestä, jota olen analysoinut sekä kehitysromaanin että kääntymyskertomuksen näkökulmasta. Kirjailijan kehitys ei pääty kustannussopimuksen saamiseen. Kuten kääntymyskertomuksessa Pirkko joutuu aina uudelleen aloittamaan etsintänsä alusta, voi myös Saision tekijyykskertomuksen nähdä kuvauksena siitä, miten kerta toisensa jälkeen on aina uudelleen tultava kirjailijaksi.

104 Kiitos huomiosta Mikko Keskiselle.

Lopuksi

Alun perin tutkimukseni aiheena oli Saision trilogian lisäksi Kari Hotakaisen, Pentti Holapan ja Anja Kauranen-Snellmanin autofiktiot. Siitä tutkimuksesta olisi tullut hyvin erilainen, vertaileva tutkimus, joka yhä odottaa kirjoittajaansa. Saisio-tutkimukseen johti havainto, että näillä neljällä autofiktiokirjoittajalla oli aivan oma otteensa lajiin: jokainen painotti autofiktion repertuaarista eri asioita.

Koko kirjailijajoukon kanssa olisin päätenyt liikkumaan janalle, jonka ääripäinä olisivat olleet Doubrovskyn esittelemä todellisiin tapahtumiin vahvasti perustuva fiktio ja genetteläinen puhtaasti fiktion puolelle taittuva autofiktio. Taustateoriat ja kaunokirjallisuus olisi lavennut entisestään. Kari Hotakaisen tutkiminen olisi vetänyt minut amerikkalaisen postmodernismitutkimuksen pariin, jonka väliin olisi pitänyt lukea suomalaisen mieskirjallisuuden klassikkoja. Pentti Holappa olisi tempaissut tutkijan ranskalaisen uuden romaanin poetiikan pariin. Anja Kauranen-Snellmanin tuotannon autofiktiivisyys taas muodostuu hänen romaaniensa kokonaisuudesta, kun jokainen teos soveltaa omaelämäkerrallista diskurssia aina uudella tavalla.

Saisioon päädyin keskittymään siksi, että hänen teoksissaan ollaan edellä mainituista lähimpänä Doubrovskyn jäljillä kulkevan tutkimuksen esittelemää prototyyppistä autofiktioteosta. Saision trilogia on lähellä omaelämäkertaa, mutta silti se on selvästi romaani. Romaanimaisuutta rakentaa tekstin fragmentaarisuuden takana oleva kertomuksen ihanne, vahva kompositio sekä runsaat viitteet kehitysromaanin traditioon. Samalla Saision trilogian kerronnan keinot ovat vahvasti suhteessa omaelämäkerrallisen kirjoittamisen perinteeseen niin itsestä kertomisen kielellistämisen kautta kuin viittaamalla tunnustukseen ja kääntymyskertomukseen, jotka ovat tunnetuimpia yksilön ja yhteisön suhdetta tutkivia lajeja.

Saisiossa kiinnosti myös hänen trilogiansa poliittisuus, joka ei ole Doubrovskyn omaan autofiktioihanteeseen kirjattu piirre. Sen sijaan myöhemmät tutkijat ovat havainneet autofiktion soveltuvan erityisen hyvin tuomaan julki eri tavoin alistettujen kokemusta. Näin siitä huolimatta, että omaelämäkerrallista kirjoittamista ei aina arvosteta kirjallisuudenlajina. Lea Rojolan suomalaisen kirjallisuuden omaelämäkerrallisuusinnostusta kuvaavan artikkelin nimi *Läheisyyden löyhkä käy kaupaksi* (2003) tiivistää osan syytöksistä. Omaelämäkerrallisuutta epäillään pyrkimyksistä kaupallisuuteen ja osa lukijoista pitää teosten keskittymistä minään likinäköisyytenä, oireena ajasta, jolloin mikään muu kuin minä itse ei enää kiinnosta. Maailmalla autofiktioita kohtaan on esitetty syytöksiä niiden epäeettisyydestä, niiden nähdään peittelevän näennäisen fiktiivisyytensä taakse kostoiskuja todellisille ihmisille.

Oma näkemykseni on, että ainakin Saision trilogiassa eettisyys ja yhteisöllisyys on äärimmäisen tärkeää. Rinnastan aivan lopuksi Saision trilogian tematiikkaa siihen, mitä moraalifilosofi Alastair MacIntyre on teoksessaan *Hyveen jäljillä* (2004) esittänyt länsimaiden aatteellisesta tilasta 1900-luvun jälkipuoliskolla. Hänen näkemyksensä

mukaan ihmisen identiteetin esittäminen kertomuksen muodossa mahdollistaa kytöksen ihmisten ja aatteiden välillä aina pitkälle historiaan asti.

Kertomusten kautta hyveeseen

MacIntyren analyysi länsimaiden tilasta on lähtökohdaltaan pessimistinen, sillä hän näkee vakaiden yhteisten totuuksien rapautumisen horjuttavan ihmisten kykyä toimia järkevästi yhdessä. Erityisesti moraalikysymyksistä on MacIntyren mukaan ollut vaikeaa rationaalisesti väitellä, koska monen ihmisen ajattelua värittää emotionalismi eli käsitys jokaisen arvoargumentin takana olevasta itsekkästä pyrkimyksestä edistää vain omaa asiaa. Emotionalismi liittyy MacIntyrellä laajemmin pluralistiseen maailmankuvaan, jossa yhteisten kertomusten merkitys kielletään. Emotionalismin nousun syynä on MacIntyren mukaan se, että ihmiset ovat menettäneet kosketuksensa historiaan ja filosofiaan. Ei uskota enää tarpeeseen rakentaa traditiota, vaan jokainen olettaa voivansa yksin muotoilla mielipiteensä.

Toisaalta 1900-luvun yhteiskunnassa emotionalismi liittyy ennen muuta yksilöiden käymiin väittelyihin; sen sijaan sosiaalisen alueella vallitsee MacIntyren mukaan ”byrokratismi”, joka tarkoittaa uskoa asiantuntijavaltaan, jossa yksilöt häviävät kokonaan. Sosiaalisen alueella toimii hahmoja, jotka eivät ole mitään muita kuin roolinsa, joilla ei lupaa omaan moraaliseen ajatteluun vaan jotka toteuttavat jotakin muualta heille annettua päämäärää pohtien vain, mikä on tehokkain menetelmä päämäärän saavuttamiseksi. MacIntyre näkee Erving Goffmannin rooliajattelun perustuvan tämännäköiseen ajatteluun: ihmisellä ei ole lainkaan yksilöllistä minää, vain sosiaalisia rooleja, jotka vaihtuvat tilanteiden mukaan. MacIntyren mukaan minuutta ei voi nähdä vain sosiaalisena tai kokonaan irti sosiaalisesta, vaan molemmat puolet ovat välttämättä mukana ihmisen olemuksessa. (Mt., 23–53.)

MacIntyre kaipaa modernia edeltävään aikaan, jossa ihmisen osan määrittä hänen asemansa suvussa, ammattikunnassa, tietyn kylän asukkaana yms. Ajatusta yksilöllisistä hyvistä ei esiintynyt, koska yksilöllinen hyvä edisti aina myös toisten hyvää. Aikaisempi traditio määrittä, mihin suuntaan ihmisen piti elämäänsä kehittää. 1900-luvun länsimaaisessa maailmassa voidaan vain kiistellä joko ääriyksilöllisen näkökulman tai kollektiivisen näkökulman välillä. Kompromissia ei löydy, koska ei nähdä näiden kahden sfäärin yhteyksiä toisiinsa. (Mt., 54–56.)

MacIntyren persoonallisen identiteetin ihanne heijastaa pienoiskoossa hänen toivettaan yhteisöllisen aateilmaston muutoksesta. Lähtökohtana on kysymys identiteetin jatkuvuudesta. MacIntyre kysyy, onko totuus elämästä sen satunnaisuus, koostuu ko elämä vain merkityksettömistä, irrallisista kohtauksista. MacIntyrelle kertomus on välttämätön keino, jolla elämään saadaan merkitys: mikäli ihminen ei enää pysty näkemään elämässään merkitystä, hän ei pysty elämään.

Käsitettävyyks (*intelligibility*) on termi, jonka MacIntyre näkee keskeisenä elämän tapahtumille ja ylipäänsä ihmisen suhteelle tapahtumiin. Ihmisen elämän irralliset tapahtumat pyritään liittämään johonkin tapahtumien merkitykselliseen ketjuun: sekä menneet tapahtumat että oletettavat myöhemmät tapahtumat määrittävät sitä merkitystä, joka tapahtumalle annetaan. Apuvälineinä merkityksen antamiseen käytetään aikaisempia kertomuksia ja myös lajeja. Lapselle esimerkiksi sadut antavat malleja siitä, millaiset asiat kuuluvat lapsen rooliin, millaisia voivat olla isät ja äidit. Kertomusten kautta opitaan ymmärtämään itsen lisäksi myös muita. Muiden ymmärtäminen on välttämätöntä, jotta voidaan elää osana yhteisöä. (MacIntyre 2004, 240–254.)

Tärkeä käsite MacIntyrelle on myös tilitysvelvollisuus (*accountability*). Tällä hän argumentoi sitä vastaan, ettei ihmiselämää voi pitää vain irrallisina hetkinä, jossa ihminen oikeastaan olisi eri ihminen elämänsä eri aikoina. Jos ihminen on tehnyt murhan 20-vuotiaana, voidaan hänet laittaa siitä vastuuseen 80-vuotiaana. Ihmisen oletetaan vielä vanhuksena pystyvän antamaan selityksen menneille teoilleen, ja jatkuvuus eriaikaisten minuuksien välille rakennetaan kertomuksen avulla. Myös toisen ihmisen voi vaatia tilille tämän teoista. (Mt., 254–257.)

MacIntyrelle ihminen ei ole vain oman tarinansa sankari. Hän on myös osa muiden kertomuksia, joissa hänellä voi olla täysin erilainen rooli. Samoin toisilla on osansa yksilön kertomuksessa, ja nämä osat määrittävät siitä kokonaisuudesta, jonka yksilön elämäkertomuksen laajempi merkitys rakentaa. Yksilö hyppää aina mukaan laajempaan kertomukseen; tältä kannalta hänen oma elämänsä alkaa aina keskeltä tarinaa.

Kukaan ei voi vapaasti kertoa kertomustaan miten haluaa, vaan kertomukseen vaikuttavat aina toisten henkilöiden toimet. Tämän takia ihmiselämän kertomusta luonnehtii yhtä aikaa kertomukselle ominainen loppua kohti kurkottaminen ja ennustamattomuus. Tässä näkyy ihmisen kaksinainen asema sekä yksilönä sekä sosiaalisena olentona: traditio ja toisten ihmisten läsnäolo määräävät osin kertomusta elämästä, mutta siinä on aina mukana myös yksilöllinen vaihtelu: on mahdollista aina valita useammasta erilaisesta vaihtoehdosta, joiden seurauksia voi aavistella, mutta joista ei voi olla täysin varma. (Mt., 250–254.)

Yhteisiin kertomuksiin kuuluvina moraalikysymykset koskettavat jokaista ihmistä – täysin yksilöllisiä valintoja ei ole. Vaikka ei konkreettisesti ajattelisi muita, ratkaisut hyvän elämän kysymyksiin ovat riippuvaisia historiallisesta kontekstista, jossa ihminen elää. Yksilön asema aikaisempien sukupolvien kertomuksessa vaikuttaa myös siten, ettei yksilö ole pääsemättömissä alkuperästään: yksilö joutuu kantamaan myös menneet synnit, saksalainen vastuunsa juutalaisvainoista, amerikkalainen orjakaupasta. Ajatukseen liittyy tradition käsite, joka MacIntyrellä tarkoittaa eri käytäntöjen historiallista taustaa. Tradition kunnioittamisen ei tarvitse tarkoittaa konservatiivista asennetta, vaan traditio on dynaaminen: sen sisällä keskustellaan käytäntöjen soveluksista, kehitetään niitä – tai ehkä myös rappeutetaan. Ei ole sanottua, että tradition

sisällä kohdattu konflikti vaatisi hylkäämään tradition: sen sijaan konfliktin selvittämisen myötä traditiota voi viedä eteenpäin. (Mt., 260–263.)

MacIntyren ajatukset nykymaailman menosta, identiteetin kerronnallisuudesta ja jopa Goffmannin paheksuttavuudesta leikkaavat monin tavoin Saision tematiikkaa. Goffmannin esittämä rooliteoria kuvastaa tunnetta, joka Pirkolle tulee hänen mukautuessa täysin toisten odotuksiin. Mukautuminen ja itsen menettäminen ahdistaa häntä, ja hän kamppailee löytääkseen jälleen oman identiteettinsä. Identiteetin löytämiseen Pirkko käyttää kuulemiaan sukutarinoita, joiden kautta *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* tuodaan esille elämän taipuminen hyvän, jännitteisen, dramaturgisenkin kertomuksen muotoon. Se, ovatko kertomukset yksiselitteisen tosia, ei ole tärkeää, kunhan ne toimivat. MacIntyren mukaan ei ole mahdollista eikä toivottavaakaan päästä eroon kirjallisuuden mallien – ja etenkin kertomuksen – tunkeutumisesta osaksi elämään. Kirjallisuuden merkittävyyden takia on tärkeää, että elämää ja kirjallisuutta ei leikata irti toisistaan. Vain osana elämää kirjallisuudella on mahdollisuus vaikuttaa. (Mt., 265–266.)

Autofiktiossaan Saisio osoittaa, että kirjallisuus karkaa osaksi elämää, halusipa kirjailija sitä tai ei. Ihmisestä tulee henkilöhahmo tarinassaan, ilman että hän itse sitä edes huomaa: ”Miksi minä nyt taas taas ajattelen itseni häneksi” (PYJ, 12), ”Saisio” kysyy. Tätä ennen hän on palannut matkalta ja joutunut kohtaamaan taas sosiaaliset roolinsa, joista hän on pääsemättömissä: ”Oli ruvettava äidiksi taas, ja elämäntoveriksi. Ja tyttäreksi.” (PYJ, 7.) Hieman myöhemmin hän ei jaksaisi näitä: ”mieleni tekisi (– –) valittaa kohtaloani, sitä miten raskasta on olla äiti ja elämäntoveri ja tytär juuri nyt. Mutta / vielä hän jaksaa taistella; hänen on pakko.” (PYJ, 19.) Sana kohtalo muistuttaa antiikin draamoihin nojaavan MacIntyren rinnalla luettuna determinismiin, joka määrittää osaltaan elämän kertomusta: kaikesta ei voi päästä irti. ”Saisio” tuntee vastuuta toisista ja sen takia hän yhä toimii sosiaalisten rooliensa mukaan.

Pienin yhteinen jaettava esittää selvästi, miten Pirkon elämä on osa aikaisemmin alkanutta kertomusta. Lukuisat historialliset sukutarinat muistuttavat, että hän on tullut paikalle kesken kaiken. Sukutarinoiden vastaavuudesta koettujen tapahtumien kanssa ei ole takeita, mutta ne joka tapauksessa vaikuttavat häneen. Lisäksi sukutarinat – aivan kuin Pirkon omakin elämä – ajautuvat tiettyjen lajien muottiin, jopa tiettyjen kirjojen jäljille. Pirkosta sukutarinoiden vastaanottajana myös huomaa, miten hän tulkitsee tarinat oman kontekstinsa mukaan, sopivaksi osaksi oman elämän kertomustaan.

Toisaalta aikaisemmat fiktiiviset kertomukset ovat identiteetikertomuksen kerronnassa tärkeässä osassa. Pirkon mummo kertoo Pirkolle opettavaisia satuja, jotka vaikuttavat häneen syvällisesti, samoin *Prinsessa Ruusunen* -satu vaikuttaa trilogiassa. Pirkon minuuden kertomus on luettavissa erilaisten, ennen muuta yksilön ja yhteisön välistä suhdetta kuvaavien lajien ja niitä edustavien yksittäisten teosten valossa.

Pirkon kehityskertomusta ohjailee myös psykoanalyysin narratiivi, vaikka Pirkon ei kuvata lukevan psykoanalyysin klassikkoja tai kenenkään näistä hänelle puhuvan. Miten psykoanalyysi tulee osaksi Pirkon mieltä? Onko psykoanalyttinen narratiivi niin vallitseva, että se tulee automaattisesti 1900-luvun ihmisen kertomuksen osaksi? Ainakin yksi MacIntyren länsimaisen nyky-yhteiskunnan luonnerooleista – rooleista jotka erityisesti kuvaavat 1900-luvun asennemaailmaa – on terapeutin rooli (MacIntyre 2004, 50).

Psykoanalyysille ominaisesti trilogiassa suhteesta isään ja äitiin ei ole pois pääsyä, mutta teksti kuvaa pyrkimystä rakentaa heistä irrallista identiteettiä. Kuvataanhan jo *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* – tosin *Vastavalon* aikaan kurkkaavassa ennakkoinnissa – hänen yrittystään ”leikata itseään irti taustastaan” (PYJ, 121). *Punaisessa erokirjassa* on äidin vuoro yrittää katkaista tyttärensä suhde taustaansa: ”terävällä veitsellä äiti leikkaa minut irti taustastani: Ulla-tädistä, serkuista ja enosta; perhetuttavista, kummitädistä ja kummisedästä; Savon sukulaisista; Martta-tädistä ja Väinö-sedästä” (PE, 147) – lista jatkuu vielä pidemmäksi. Vaikka tuona elämän hetkenä tytär suostuu luopumaan suvustaan, äidin kuoleman jälkeen tytär kirjoittaa uuden kertomuksen, jossa sukulaiset ovat niin tärkeässä asemassa kuin heidän kuuluukin olla. Suvun kokemukset piirtävät merkkinsä myöhempään tulokkaaseen, kuten *Pienin yhteinen jaettava* muistuttaa. Muutamassa ohimenevässä virkkessä kirjassa kysytään, johtuuko Pirkon olemukselliseksi kuvattu maskuliinisuus sittenkin siitä, että ennen hänen syntymäänsä isältä ja äidiltä oli kuollut poika? Vai onko syynä hänen sukupuoli-identiteettiinsä se, että isä oli vauvana puettu tytöksi, toimimaan korvikkeena kuolleelle isosiskolleen? (PYJ, 25–27).

Pirkkoa kiusaa trilogiassa traaginen konflikti, jota MacIntyre pitää hedelmällisenä tapana lähestyä moraalikysymyksiä. Moraalisen valinnan ei tarvitse tarkoittaa täyttä irtisanoutumista toisesta vaihtoehdosta, vaan usein ihmisen eteen tulee valintoja, joissa kummallakin on omat hyvää elämää edistävät puolensa. Esimerkkinä on Antigone, jonka tarinan avulla osoitetaan, miten yksilö voi kohdata ristiriitaisia vaihtoehtoja, joista hänen on valittava jompikumpi, vaikka hän haluaisi noudattaa molempia. Joskus ihminen joutuu valitessaan aina osaltaan häviämään. (MacIntyre 2004, 148–158; 159–174, 263.) Pirkon elämää luonnehtivat traagiset konfliktit ovat palautettavissa MacIntyren nyky-yhteiskuntaa luonnehtivan kahden sfäärin olemassaoloon. Toisaalta Pirkko tuntee halua myönteillä toisia, tehdä niin kuin muut – suku, opettajat, rakastetut – häneltä odottavat. Uhkana on oman identiteetin menettäminen kokonaan. Toisaalta hän tuntee halua olla itseriittäinen yksilö, kapinallinen, joka piut paut välittää toisten vaatimuksista. Erityisesti menneisyyden tarinassa Pirkko taistelee näiden kahden vastakkaisen halun välillä. Kasvaessaan Pirkko pystyy käsittelemään jakautumisen kokemustaan, mutta se ei katoa. Jälki jakautuneesta, traagisen konfliktin halkomasta minuudesta näkyy ”Saision” identiteettikertomuksessa.

MacIntyren ajatus ihmisen identiteetin jatkuvuudesta on teema, jota Saisio käsittelee jo *Elämänmenossa*. Eilan retrospektiivinen monologi on pohdintaa hänen valinnoistaan nuorena: miksi piti rakastua mieheen, josta ei ollut mihinkään? Miksi en osannut kieltäytyä seksistä ja säästyä kolmen lapsen äitiydeltä? Eila etsii vastauksia kysymyksiin kertomuksen muodossa. Eva Weinin kirjoissa suku ja etnisyys toimivat identiteetin malleina, joihin hän osin sovittautuu ja jota vasten hän peilaa oman elämänsä kertomusta. Jukka Larssonin kirjoista *Kiusaajassa* aktivoituu kysymys oman menneen teon – murhan – yhteydestä nykyiseen minuuteen, jonka kontekstissa tapahtuma tuntuu unenomaiselta, kuin itse ei olisikaan ollut paikalla. Vastaavasti *Pu-nainen erokirja* erityisesti *Baikalin lasten* rinnalla luettuna korostaa ihmisen vastuuta teoistaan. Kenet tahansa voidaan vaatia tilille teoistaan vielä vanhuudessa.

Iloa, kapinaa

Kaikki edellä kirjoitettu kuulostaa kovin vakavalta. Missä on ilo? Trilogiahan on iloinen kirja? Saision trilogiassa nuoreen Pirkkoon suhtaudutaan ironisen lempeästi. Hänen vakavuutensa ja ylimitoitettut reaktionsa naurattavat. Saision trilogiassa huumori on kapinaakin, joka näkyy selvimmin siinä, että huolimatta lukuisista viittauksistaan kirjallisuuden traditioon, Saision teksti ei suostu asettumaan paikalleen mihinkään tiettyyn lajiin tai kirjoittamisen konventioon. Kuitenkin se on täynnä viitteitä aikaisempaan kirjallisuuteen, joka Saision tekstiä vasten osoittaa sekin kapinalliset puolensa.

Jos klassikot joutuvat osaksi karnevaalia Saision tekstiin sekoittuessaan, Eva Weinia lukiessa voi kirjallisuudentutkija havaita lempeän varoituksen. Ehkä tekstissä näkyviä teoreettisia, kaunokirjallisia ja psykoanalyttisiä viittauksia ei pidä ottaa liian vakavasti.¹⁰⁵

Kulkueessa kuvataan Eva Weinin tätiä Linaa, joka oli kiinnostunut psykoanalyysistä ja teki Freudin ja Jungin innoittaman tutkimuksen – vaikkakin kadonneen – ”Sireenin ääni juutalaisten kollektiivisessä alitajunnassa”. Luku ”Eva” koostuu Linatädin muistiinpanoista, joita hän tekee moneksi jakautuvan muinaisen Eva-tädin hysteriakohtauksesta. Niissä näkyy Linan epätoivoinen yritys raportoida uskollisesti – välin psykoanalyttistä tulkintaa käyttäen – Evan harhoista, jotka ovat täysin järjettömiä. Psykoanalyttisen tulkinnan epävarmuustekijöihin ja vääristymiin viitataan myös luvussa ”Ylimääräinen tähti”. Siinä Eva Weinin tapaama taiteilija Nikita kritisoi Freudia:

105 Pauliina Haasjoki pohtii samaa kysymystä Weinin yhteydessä, mutta hän myös puolustaa ns. tosikkolukijaa, joka tietoisesti ohittaa tekstin ironian ja tulkinnan naurettavaksi tekemisen (Haasjoki 2005, 192–197).

Freud heitti verkkonsa meidän syvyyksiimme ja julmasti veti saaliin pintaan. Minkä saaliin. Merkillisesti hehkuvat kalat, jotka ilmanpaineessa räjähtivät hänen käsiinsä. Ne menettivät värinsä, muotonsa, tuntuksa, näkönsä ja hajunsa hänen kylmissä käsissään. Sigmund Freud löysi kuvan, mutta miksi hän murhasi sen sanojen verkkoon. (Saisio/Wein 2010, 162.)

Hieronymus Bosch sen sijaan oli ”freudilaisempi kuin Freud itse”. Hän ”kalasti kuvan kuvaksi, kun Freud turhamaisuudessaan jäi kalastamaan kuvaa sanaksi. Niin hän lopulta menetti kuvan. Hän tulkitsi.” (Mts.).

Jos Lina-täti joutuu vaikeuksiin pyrkiessään tulkitsemaan isotäti Evan harhoja, joutuu lukija vastaavanlaiseen tiheikköön, mikäli pyrkii saamaan järkevän tulkinnan Eva Wein harhoista luvussa ”Seitsemäs huone”. Edellisessä luvussa Eva on saanut pussillisen valkoista jauhetta, ja nyt hän mitä luultavimmin on nauttinut jauheen. Hän pääsee tapaamaan niin Boschin, Kafkan syöpäläisen kuin lopulta itsensä Simone Weilinkin, mutta tapahtumilla on käsittämätön unen logiikkansa. *Kulkuessa* suuret teoreetikot ja kirjailijat saavat kovaa kyytiä – esim. Kafkan syöpäläinen tulee liis-
katuksi kengän alle (Saisio/Wein 2010, 220). Psykoanalyttinen tulkinta – ehkäpä kirjallisuudentutkimuksellinenkin – esitetään kuvan tappamisena, pyrkimyksenä vangita elävä kuva. Onko kirjallisuus sen sijaan jotakin irrationaalista, kuten Nikita *Kulkuessa* muotoilee:

Kaikki taide on uneksimista, hän sanoi. Sinä itse sanoit, että Bosch näki painajaiset puolestamme. Se on hyvin sanottu, mutta se ei ole totta. Bosch ei näe painajaisia puolestamme vaan kanssamme. Taide ei ole tulkintaa vaan yhdyntää. Taide on rakastelua, alitajuntojen hillitöntä parittelua. (Mt., 163.)

Viimeisen virkkeen toistaa Saisio itse Miten kirjani ovat syntyneet -luennossaan siirtäen sen vain kirjailijan ja lukijan väliseksi yhdyntäksi (Saisio 2001, 354). Miten tulkita virkettä, joka on kierrätetty fiktiiviseltä kirjailijahahmolta ja vielä hänen fiktiiviseltä henkilöahmoltaan? Onko kyseessä pelkkä vitsi? Ei kokonaan, sillä kielen ja kirjoittamisen tiedostamattomat liikkeet kirjoitetaan trilogiassa monella tavoin osaksi Saision poetiikkaa. Samalla kerroksinen, silmäniskulla varustettu huomio muistuttaa, ettei Saision teoksia kannata lukea liian totisesti. Kirjailijaa, joka vannoo paradoksin ja ristiriidan nimeen, ei pidä asettaa liian tiukasti minkään yksiselitteisen viestin kantajaksi.

Lähteet

Tutkittavat teokset

SAISIO, PIRKKO 1998. *Pienin yhteinen jaettava*. Helsinki: WSOY. = PYJ

SAISIO, PIRKKO 2000. *Vastavalo*. Helsinki: WSOY. = VV

SAISIO, PIRKKO 2003a. *Punainen erokirja*. Helsinki: WSOY. = PE

Kaunokirjallisuus

ANDERSSON, CLAES 2000. *Kaksitoista vuotta politiikassa. Katkelmia, muistikuvia, unia*.

Suom. Leena Vallisaari. Helsinki WSOY.

AUGUSTINUS 2003. *Tunnustukset*. Suom. Otto Lakka. Helsinki: SLEY-kirjat.

BEAUVOIR, SIMONE DE 1987. *Perhetytön muistelmat*. Suom. Annikki Suni. Helsinki:

Kirjayhtymä.

BEAUVOIR, SIMONE DE 1988. *Voiman vuodet*. Anna-Maija Viitanen. Helsinki: Kirjayhtymä.

BEAUVOIR, SIMONE DE 1990. *Maailman meno*. Suom. Anna-Maija Viitanen. Helsinki: Kirjayhtymä.

BRECHT, BERTOLT 1998. *Kerjäläisoppera*. Teoksessa *Setšuanin hyvä ihminen ja muita näytelmiä*. Suom. Max Rand ja Turo Urho, laulut suom. Elvi Sinervo. Helsinki: Otava.

BUNYAN, JOHN 1903. *Kristityn vaellus*. Suom. K. Suomalainen. Helsinki: Otava.

DOUBROVSKY, SERGE 1977. *Fils*. Paris: Gallimard.

GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON 1980. *Runoja*. Suom. Otto Manninen. Helsinki: Otava.

GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON 1923. *Wilhelm Meisterin oppivuodet 1–2*. Suom. J. Hollo. Goethen *Valitut teokset*. Helsinki: Otava.

GORKI, MAKSIM 1979. *Lapsuuteni*. Suom. Juhani Konkka. Helsinki: Tammi.

GORKI, MAKSIM 1980. *Maailmalla*. Suom. Juhani Konkka. Helsinki: Tammi.

GORKI, MAKSIM 1974. *Nuoruuteni yliopistot*. Suom. Juhani Konkka. Helsinki: Tammi.

HALL, RADCLYFFE 1982. *The Well Of Loneliness*. London: Virago.

HOLAPPA, PENTTI 1998. *Ystävän muotokuva*. Helsinki: WSOY.

HOTAKAINEN, KARI 1997. *Klassikko*. Helsinki: WSOY.

HÄRKÖNEN, ANNA-LIISA 2004. *Loppuunkäsitelty*. Helsinki: Otava.

KAURANEN, ANJA 1989. *Kiinalainen kesä*. Helsinki: WSOY.

KAIPAINEN, ANU 2007. *Vihreiksi poltetut puut*. Helsinki: WSOY.

KANKAANPÄÄ, HANNU 1999. *Aurinko katsoo taakseen*. Jyväskylä: Ateena.

KIHLMAN, CHRISTER 2000. *Ihminen joka järkkyy*. Suom. Pentti Saaritsa. Helsinki: Tammi.

KILPI, EEVA 1983. *Elämän evakkona*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.

KILPI, EEVA 1993. *Jatkosodan aika*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.

LARDOT, RAISA 1978. *Ripaskalinnut*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.

LARDOT, RAISA 1979. *Ihmisen ääni*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.

LARDOT, RAISA 1982. *Taivas on kiinni tänään*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.

- LARSSON, JUKKA 1986. *Kiusaaja*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.
- LARSSON, JUKKA 1987. *Viettelijä*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.
- LARSSON, JUKKA 1991. *Kantaja*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.
- LARSSON, JUKKA 1993. *Kärsimysrilogia*. Helsinki: WSOY.
- LEDUC, VIOLETTE 1968. ”Thérèse ja Isabelle”. Suom. Outi Nytytäjä. Kokoelmassa *Nainen ja ketu; Thérèse ja Isabelle*. Helsinki: Weilin & Göös.
- LEDUC, VIOLETTE 1969. *Äpärä*. Suom. Pirkko Peltonen. Tampere: Lehtimiehet.
- MALMBERG, AINO 1903. Ystävyttä. Teoksessa *Totta ja leikkiä*. Helsinki: Otava.
- MANN, THOMAS 1957. *Taikavuori 1–2*. Suomentanut Kai Kaila. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.
- MANN, THOMAS 1985. Tonio Kröger. Suom. Aarno Peromies. Teoksessa *Kuolema Venetsiassa ja muita kertomuksia*. Helsinki: Tammi. s. 80–146.
- MERILUOTO, AILA 1996. *Vaarallista kokea. Päiväkirjat vuosilta 1953–1975*. Helsinki: WSOY.
- MONTAIGNE, MICHEL DE 1960. *Esseitä*. Suom. Marketta Enegren. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.
- NUUTINEN, OLLI 1995. *Kommentteja kahteen elämään*. Helsinki: Tammi.
- ROUSSEAU, JEAN-JACQUES 1999. *Tunnustuksia. Valikoima otteita*. Suom. Edwin Hagfors. Helsinki, Jyväskylä: Gummerus.
- SAARIKOSKI, PENTTI 1967. *Aika Prabhassa*. Helsinki: Otava.
- SAARIKOSKI, PENTTI 1968. *Kirje vaimolleni*. Helsinki: Otava.
- SAARIKOSKI, PENTTI 1980. *Asiaa tai ei*. Helsinki: Otava.
- SAARIKOSKI, PENTTI 1982. *Euroopan reuna*. Helsinki: Otava.
- SAISIO, PIRKKO 1975. *Elämänmeno*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- SAISIO, PIRKKO 1976. *Sisarukset*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- SAISIO, PIRKKO 1979. *Kadonnut aurinko*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- SAISIO, PIRKKO 1981. *Betoniyö*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- SAISIO, PIRKKO 1984. *Kainin tytär*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- SAISIO, PIRKKO 2003b. *Baikalin lapset*. Helsinki: Kirja kerrallaan.
- SAISIO, PIRKKO 2005. *Voimattomuus*. Helsinki: WSOY.
- SAISIO, PIRKKO 2008. *Kohtuuttomuus*. Helsinki: WSOY.
- SAISIO, PIRKKO 2010. *Lokikirja*. Helsinki: Siltala.
- SAISIO, PIRKKO & HONKASALO, PIIRJO 1987. *Exit*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- SAISIO, PIRKKO & WEIN, EVA 2010. *Puolimaailman nainen ja Kulkue*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- SANDSTRÖM, PETER 2004. *Manuskript för pornografiska filmer*. Helsingfors: Schildts.
- SARTRE, JEAN PAUL 1965. *Sanat*. Suom. Raili Moberg. Helsinki: Otava.
- SNELLMAN, ANJA & JOKISALO, ULLA 1998. *Side*. Helsinki: Otava.
- SOPHOKLES 1945. *Oidipus i Kolonos*. Tolkad av Emil Zilliacus. Helsingfors: H. Schildts Förlag.
- SÄISÄ, EINO 1980. *Aika saarella*. Helsinki: Tammi.
- SÄISÄ, EINO 1988. *Kevättä kohti*. Helsinki: Tammi.
- TIKKANEN, HENRIK 1978. *Ihmisen ääni*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.
- TOLSTOI, LEO 1901. *Tunnustus*. Suom. K.W. Järnefelt. Helsinki: Otava.
- TURKKA, JOUKO 1984. *Selvitys oikeuskanslerille*. Helsinki: Otava.

- VIMMA, TUOMAS 2004. *Helsinki 12*. Helsinki: Otava.
- VIMMA, TUOMAS 2005. *Toinen*. Helsinki: Otava.
- VÄISÄNEN, HANNU 2004. *Vanikanpalat*. Helsinki: Otava.
- WEIN, EVA 1990. *Puolimaailman nainen*. Helsinki: Tammi.
- WEIN, EVA 1992. *Kulkue*. Helsinki: Tammi.

Teoriakirjallisuus

- AARNIPUU, TIIA 1997. Ristiinnaulitun kummat sukupuolet. *Naistutkimus* 1/2007.
- ABBOTT, H. PORTER 1988. Autobiography, Autography, Fiction. Groundwork for Taxonomy of Textual Categories. *New Literary History* 9: 3.
- ABBOTT, H. PORTER 2008. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Second Edition. Cambridge: Cambridge University Press.
- ABEL, ELISABETH 1983. Narrative Structure(s) and Female Development: The Case of Mrs. Dalloway. In *The Voyage In. Fictions of Female Development*. Hanover & London: University Press of New England, s. 161–185.
- ABEL, ELISABETH, HIRSCH, MARIANNE & LANGLAND, ELISABETH 1983. *Introduction*. In Abel, Hirsch and Langland (edit.). *The Voyage In. Fictions of Female Development*. Hanover & London: University Press of New England, pp. 3–19.
- AHMED, SARA 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- AHMED, SARA 2006. *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*. Duke University Press. Durham and London.
- ALHANEN, KAI 2007. *Käytännöt ja ajattelu Michel Foucault'n filosofassa*. Helsinki: Gaudeamus.
- ALTHUSSER, LOUIS 1984. *Ideologiset valtiokoneistot*. Suomentanut Leevi Lehto. Tampere: Kansankulttuuri ja Osuuskunta Vastapaino.
- BAL, MIEKE 1985. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Transl. by C. v. Boheemen. Toronto & Buffalo: University of Toronto Press.
- BARTHES, ROLAND 1985. *Valoisa huone*. Suom. Martti Lintunen, Esa Sironen ja Leevi Lehto. Helsinki: Kansankulttuuri ja Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- BARTHES, ROLAND 1988. *Pariisin iltoja*. Suom. Kari Lempinen. Helsinki: Odessa.
- BARTHES, ROLAND 1993. *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Suom. Lea Rojola & Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino.
- BARTHES, ROLAND 1994. *Roland Barthes by Roland Barthes*. Transl. by Richard Howard. Berkeley, Ca.: University of California Press.
- BARTHES, ROLAND 1998. *Rakastuneen kielellä*. Suom. Tarja Roinila. Helsinki: Nemo.
- BATTERSBY, CHRISTINE 1989. *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. London: The Women's Press.
- BEAUVOIR, SIMONE DE 2007. *Onko Sade poltettava? – ja muita esseitä*. Suom. Erika Ruonakoski. Helsinki: WSOY.
- BECK, ULLRICH, GIDDENS, ANTHONY & LASH, SCOTT 1995. *Nykyajan jäljillä. Refleksiivinen modernisaatio*. Suom. Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino.
- BEEBE, MAURICE 1964. *Ivory Towers and Sacred Founts. The Artist as Hero in Fiction from*

- Goethe to Joyce*. New York: New York University Press.
- BENSTOCK, SHARI 1988. Introduction. In *Private Self. Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*. Benstock, Shari (edit.). Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, pp. 1–6.
- BENVENISTE, ÉMILE 1971. *Problems in General Linguistic*. Translated by Mary Elisabeth Meck. Florida: University of Miami Press.
- BERGGREN, ERIK 1975. *Psychology of Confession*. Leiden: Brill.
- BERNSTEIN, SUSAN DAVID 1997. *Confessional Subjects. Revelations of Gender and Power in Victorian Literature and Culture*. Chapel Hill and London: University of North Carolina Press.
- BERTILSDOTTER ROSQVIST, HANNA 2007. *Lagom lika, lagom olika. En diskussion om makt, retorik och bi-teoretiska/sexuella subjektiviteter*. Serie akademi, nro 3. Umeå: Bokförlaget h:ström – Text & Kultur.
- BETTELHEIM, BRUNO 1984. *Satujen lumous. merkitys ja arvo*. Suom. Mirja Rutanen. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY
- BHOSE, CILLA 2005. ”Draamakuningatar”. *Presso* 3.9.2005.
- BLOOM, HAROLD 1973. *Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. London: Oxford University Press.
- BOOTH, WAYNE C. 1983. *Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- BOWIE, MALCOLM 1991. *Lacan*. London: Fontana Press.
- BRECHT, BERTOLT 1991. *Kirjoituksia teatterista*. Suom. Anja Kolehmainen, Anja Paalanen & Outi Valle. Helsinki: VAPK-kustannus.
- BRECHT, BERTOLT 1954. *Teatteriteoria*. Suom. Irja Hagfors. Helsinki: Arena.
- BROOKS, PETER 1992. *Reading for the Plot. Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- BROOKS, PETER 2000. *Troubling Confessions. Speaking Guilt in Law and Literature*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- BRUNER, JEROME 1991. *Narrative Construction of Reality*. In *Critical Inquiry* 18. Autumn 1991, pp. 1–21.
- BRUNER, JEROME 2002. *Making Stories: law, literature, life*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- BRUNER, JEROME 2004. *Life as Narrative*. In *Social Research*. 71: 3: Fall 2004, pp. 691–710.
- BUCKLEY, JEROME 1974. *Season of Youth. The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- BUTLER, JUDITH 1990. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. Teoksessa Sue Ellen Case (edit.). *Performing Feminisms: feminist critical theory an theatre*. London: The Johns Hopkins University Press, pp. 270–282.
- BUTLER, JUDITH 2006. *Hankala sukupuoli*. Suom. Tuija Pulkkinen ja Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus.
- CARLSON, MIKKO 2011. Teoksessa ”Häpeällinen” salaisuus? Christer Kihlmanin *Ihminen joka järkkyy* ja tunnustuksellinen seksuaalisuus. Teoksessa *Häpeä vähän! Kriittisiä tutkimuksia häpeästä*. Siru Kainulainen & Viola Parente-Čapková (toim.). Utukirjat. Turku: Turun yliopisto, s. 25–53.

- CASTLE, GREGORY 2006. *Reading the Modernist Bildungsroman*. Gainesville: University Press of Florida.
- COBLEY, PAUL 2002. *Narrative*. The New Critical Idiom. London: Routledge.
- COETZEE, J. M. 1985. Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky. *Comparative Literature* 3:3, pp. 193–232.
- COHN, DORRIT 2006. *Fiktioin mieli*. Suom. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen ja Sanna Palomäki. Helsinki: Gaudeamus.
- COLONNA, VINCENT 2004. *Autofiction & Autres Mythomanies Littéraires*. Paris: Éditions Tristram.
- CULLER, JONATHAN 1981. *Pursuit of Signs. Semiotics, literature, deconstruction*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- DARRIEUSSECQ, MARIE 1996. L'Autofiction, un genre pas sérieux. *Poétique* 107, p. 369–380.
- DERRIDA, JACQUES 1988. *Limited Inc*. Gerard Graff (edit.) Evanston: Northwestern University Press.
- DERRIDA, JACQUES 2000. The Law of Genre. In *Modern Genre Theory*. David Duff (ed.). Longman Critical Readers. Harlow, London: Longman, pp. 219–232.
- DOODY, TERRENCE 1980. *Confession and Community in the Novel*. Baton Rouge & London: Louisiana State University Press.
- DOWLING, COLETTE 1982. *Tuhkimokompleksi: nainen pelkäätkö itsenäisyyttä?* Helsinki: Tammi.
- DOUBROVSKY, SERGE 1993. Autobiography / Truth / Psychoanalysis. Translated by Logan Whalen and John Ireland. In *Genre* 26: 1, spring 1993, pp. 27–42.
- DOUBROVSKY, SERGE & IRELAND, JOHN 1993. The Fact that Writing is Profoundly Immoral Act.” An Interview with Serge Doubrovsky, In *Genre* 26 spring 1993, pp. 1–11.
- DOODY, TERRENCE 1980. *Confession and Community in Novel*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- EAGLETON, TERRY 1991. *Ideology. An Introduction*. London: Verso.
- EAKIN, PAUL JOHN 1985. *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*. Princeton: Princeton University press.
- EAKIN, PAUL JOHN 1989. Introduction. Teoksessa Lejeune, Philippe: *On autobiography*. Edited with foreword by Paul John Eakin. Translated by Katherine Leary. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. vii–xxvii.
- EAKIN, PAUL JOHN 1992. *Touching the World. Reference in Autobiography*. Princeton: Princeton University Press.
- EAKIN, PAUL JOHN 1999. *How Our Lives Become Stories. Making Selves*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- ELDEN, STUART 2005. *The Problem of Confession: The Productive Failure of Foucault's History of Sexuality*. In *Journal For Cultural Research*. Vol 9. No 1. (January 2005), pp. 23–41.
- ENWALD, LIISA 1989. ”Pakolaisena maan päällä – Pirkko Saisio”. Teoksessa Nevala, Marja-Liisa (toim.): *”Sain roolin johon en mahdu”*. Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja. Helsinki: Otava.
- ENWALD, LIISA 2006. *Pohjajään ilo. Helvi Juvosen runoudesta*. Helsinki: SKS.
- ENVALL, MARKKU 1990. *Onni, tieto, tuska: tutkielmia kirjallisuudesta*. Helsinki: SKS.
- ETELÄ-SAIMAA 1980. Pirkko Saisio kertoi elämänsä menosta. 8.3.1980.

- FARWELL, MARILYN R. 1975. Virginia Woolf and Androgyny. In *Contemporary Literature* 16: 4 pp. 433–451.
- FARWELL, MARILYN R. 1988. *Toward a Definition of Lesbian Literary Imagination*. In *Signs* 14: 1. pp. 100–118.
- FELSKI, RITA 1989. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Cambridge: Harvard University Press.
- FENG, PIN-CHIA 1998. *The Female Bildungsroman by Toni Morrison and Maxine Hong Kingston. A Postmodern Reading*. Modern American Literature: New Approaches. New York: Peter Lang.
- FLANAGAN, VICTORIA 2008. *Into the Closet. Cross-Dressing and the Gendered Body in Children's Literature and Film*. London, New York: Routledge.
- FOSTER, DENNIS A. 1987. *Confession and Complicity in Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FOUCAULT, MICHEL 1980. *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*. Colin Gordon (edit). Translated by Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham, Kate Soper. Brighton: The Harvester Press Limited.
- FOUCAULT, MICHEL 1986. What is An Author? Translated by Josué V. Harari. In *The Foucault Reader*. Rabinow, Peter (ed.). London: Penguin Books, pp. 101–120.
- FOUCAULT, MICHEL 1988. Technologies of Self. In *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*. Eds. by Luther H. Martin, Huck Gutman & Patrick H. Hutton. London: Tavistock Publications, pp. 16–49.
- FOUCAULT, MICHEL 1998. *Seksuaalisuuden historia*. Suom. Kaisa Sivenius. Helsinki: Gaudeamus.
- FOUCAULT, MICHEL 2000. *Tarkkailla ja rangaista*. Suom. Eevi Nivanka. Helsinki: Otava.
- FOWLER, ALASTAIR 1982. *Kinds of Literature. An introduction to the theory of genres and modes*. Oxford: Clarendon.
- FREEMAN, MARK 1993. *Rewriting the Self. History, memory, narrative*. London & New York: Routledge.
- FREUD, SIGMUND 1964. *Johdatus psykoanalyysiin*. Suom. Erkki Puranen. Jyväskylä: Gummerus.
- FREUD, SIGMUND 1968. *Unien tulkinta*. Suom. Erkki Puranen. Jyväskylä: Gummerus.
- FREUD, SIGMUND 1971. *Seksuaaliteoria*. Suom. Erkki Puranen. Jyväskylä: Gummerus.
- FREUD, SIGMUND 1993. *Minä ja toinen*. Suom. Mirja Rutanen. Jyväskylä: Gummerus.
- FREUD, SIGMUND 2005. *Murhe ja melankolia sekä muita kirjoituksia*. Suom. Markus Lang. Tampere: Vastapaino.
- FREUD, SIGMUND 2006. *Tapauskertomukset*. Suom. Seppo Hyrkäs. Helsinki: Kustannus-osakeyhtiö Teos.
- GARBER, MARJORIE 1992. *Vested Interests. Cross-dressing & Cultural Anxiety*. Routledge: New York & London.
- GASPARINI, PHILIPPE 2004. *Est il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Editions du Seuil.
- GENETTE, GÉRARD 1980. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Translated by Jane E. Levin. Foreword by Jonathan Culler. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- GENETTE, GÉRARD 1993. *Fiction & diction*. Trans. Catherine Porter. Ithaca, London:

- Cornell University Press.
- GENETTE, GÉRARD 1997. *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Translated by Jane Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.
- GIDDENS, ANTHONY 1991. *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Oxford: Blackwell.
- GIDDENS, ANTHONY 1992. *Transformation of Intimacy. Sexuality, Love & Eroticism in Modern Societies*. Cambridge: Polity Press.
- GILMORE, LEIGH 1994a. *Autobiographics. A Feminist Theory of Women's Self-Representation*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- GILMORE, LEIGH 1994b. The Mark of Autobiography. Postmodernism, Autobiography, and Genre. In *Autobiography & Postmodernism*. Kathleen Ashley, Leigh Gilmore & Gerald Peters (eds.). Amherst : University of Massachusetts Press. pp. 3–18.
- GILMORE, LEIGH 1994c. Policing Truth. Confession, Genre, and Autobiographical Authority. In *Autobiography & Postmodernism*, pp. 54–78.
- GOFFMAN, ERVING 1971. *Arkielämän roolit*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.
- GOFFMAN, ERVING 1997. *Minuuden riistäjät*. Suom. Auli Tarkka ja Riitta Suominen. Helsinki: Mielenterveyden keskusliitto ry.
- GRONOW, JUKKA 2004. Modernin yhteiskunnan mahdollisuus: sosiaalinen eriytyminen ja esteettisen arvostelukyvyn kehkeytyminen. Teoksessa Rahkonen, Kalle (toim.) *Sociologisia nykykeskusteluja*. Helsinki: Gaudeamus, s. 237–290.
- GRÖNSTRAND, HEIDI 2005. *Naiskirjailija, romaani ja kirjallisuuden merkitys 1840-luvulla*. Helsinki: SKS.
- HAAPANEN, IRMELI 1998. Minuuden askartelija. Turun Sanomien verkkoarkisto osoitteessa turunsanomat.fi/arkisto/19981213/ku/saision.htm. Luettu ja tulostettu 20.5.2004.
- HAASJOKI, PAULIINA 2005. Ei kahta ilman kolmatta. Ambivalenssi, biseksuaalisuus ja lukeminen. Teoksessa *Rajanylityksiä. Tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen*. Olli Löytty (toim.) Helsinki: Gaudeamus, s. 181–202.
- HAAVIKKO, RITVA 2001. Pirkko Saisio. Teoksessa *Miten kirjani ovat syntyneet?* Haavikko, Ritva (toim.) Helsinki: WSOY, s. 367–369.
- HALBERSTAM, JUDITH 1998. *Female Masculinity*. Durham & London: Duke University Press.
- HALL, STUART 1999. *Identiteetti*. Suomentaneet ja toimittaneet Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.
- HARVILAHTI, ANJA 1976. Lapsuuden haaveet kävivät toteen. Uusi Suomi 1.2.1976.
- HEKANAHÖ, PIA LIVIA 2011. Gay Shame ja radikaali häpeän politiikka. Teoksessa *Häpeä vähän! Kriittisiä tutkimuksia häpeästä*. Siru Kainulainen & Viola Parente-Čapková (toim.). Utukirjat. Turku: Turun yliopisto, s. 54–83.
- HENNEGAN, ALISON 1982. Introduction. In Radclyffe Hall. *The Well of Loneliness*. London: Virago, pp. vii–xvii.
- HENRIKSON, ALF 1993. *Antiikin tarinoita 1-2*. Kolmas, täydennetty painos. Suom. Maija Westerlund. Helsinki: WSOY.
- HENTILÄ, JORMA 2007. Sateenkaari-Suomi. Kirkot ja homoseksuaalisuus. Teoksessa *Sateenkaari-Suomi. Seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen historia*. Vantaa: Vantaan kaupunginmuseo. Helsinki: Like. s. 151–162.

- HIRSCH, MARIANNE 1983. Spiritual Bildung. In Abel, Hirsch and Langland (edit.). *The Voyage In. Fictions of Female Development*. Hanover & London: University Press of New England, pp. 23–48.
- HOTAKAINEN, KARI 2001. Miten kirjani ovat syntyneet? Teoksessa Miten kirjani ovat syntyneet. Haavikko, Ritva (2001). Helsinki: WSOY, s. 148–162.
- HUGHES, ALEX 1999. *Heterographies. Sexual Difference in French Autobiography*. Oxford: Berg.
- HUNSAKER HAWKINS, ANNE 1985. *Archetypes of Conversion: The Autobiographies of Augustine, Bunyan, and Merton*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- HYVÄRINEN, MATTI 1994. *Viimeiset taistot*. Tampere: Vastapaino.
- HÖKKÄ, TUULA 1989. Miten kivi nauraa? Helvi Juvosen runoudesta. Teoksessa Marja-Liisa Nevala (toim.) *Sain roolin johon en mahdu*. Helsinki: Otava.
- INNESS, SHERI 1997. *The Lesbian Menace. Ideology, Identity, and the Representation of Lesbian Life*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- IRELAND, JOHN 1993 Introduction: Monstrous Writing. In *Genre*, vol. xxvi, 1, spring 1993, pp. 1–11.
- IRIGARAY, LUCE 1981. And the One Doesn't Stir Without the Another. In *Signs*, vol. 7/11.
- IRIGARAY, LUCE 1996. *Sukupuolieron etiikka*. Suom. Pia Sivenius. Helsinki: Gaudeamus.
- ISER, WOLFGANG 1978. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- ISOMAA, SAIJA 2009. *Heräämisen poetiikkaa. Lajeja ja intertekstejä Arvid Järnefeltin romaaneissa Isänmaa, Maaemon lapsia ja Venehöjalaiset*. Helsinki: SKS.
- JAMES, WILLIAM 1981. *Uskonnollinen kokemus*. Suom. Elvi Saari. Hämeenlinna: Karisto.
- JAY, PAUL 1984. *Being in the text. Self-representation from Wordsworth to Roland Barthes*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- JOKINEN, NOORA 1998. Yksityisyyttä ei ole pakko myydä. *Campus. Tampereen yliopiston paikallislehti*. <http://www.uta.fi/campus/983/jukka.htm>. Julkaistu 11.12.1998. Päivitetty 14.12.1998 14:01. Luettu 18.3.2009.
- JOKIRANTA, RIITTA 1979. Pirkko Saisio teki romaanin suomalaisesta teatterimaailmasta. *Jaana* 6.9.1979.
- JONES, ELISABETH H. 2007. *Spaces of belonging. Home, Culture and Identity in 20th Century French Autobiography*. Amsterdam, New York: Rodopi.
- JUVONEN, TUULA 2002. *Varjoelämää ja julkisia salaisuuksia*. Tampere: Vastapaino.
- KADAR, MARLENE 1992. Coming to Terms: Life Writing – from genre to critical practice. In Kadar, Marlene (edit.). *Essays on Life Writing. From Genre to Critical Practice*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, pp. 3–16.
- KANGASPUNTA, IRMELI 1976. *Pirkko Saision vahva vuosi*. Anna 27.1.1976.
- KARKAMA, PERTTI 1994. *Kirjallisuus ja nykyaika. Suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendenssejä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- KARKULEHTO, SANNA 2007a. *Kaapista kaanoniin*. Oulu: Oulun yliopistopaino.
- KARKULEHTO, SANNA 2007b. Lajit liikkeessä. Olli Mäkinen ja Tiina Mäntymäki (toim.). *Taide ja liike. Keho – Tila – Ääni – Kuva – Kieli*. Vaasan yliopiston julkaisuja. Tutkimuksia 282. Kulttuurintutkimus I. Taiteen tutkimus. Vaasan yliopisto.
- KARKULEHTO, SANNA 2008. ”Hän on tullut outoon kotiin.” Metafiktivisyys, queer-

- teatraalisuus ja kotiinpaluu Pirkko Saision *Punaisessa erokirjassa*. Teoksessa Sanna Karkulehto (toim.). *Taajuuksilla värähdellen. Sukupuolen tunteja ja tiloja kirjallisuudessa ja elokuvassa*. Acta Universitatis Ouluensis, B Humaniora. Oulun yliopisto, s. 79–98.
- KASKISAARI, MARJA 1995. *Lesbokirja. Vieras, minä, moderni*. Tampere: Vastapaino.
- KEKKI, LASSE 2003. *From Gay to Queer. Gay Male Identity in Selected Fiction by David Leavitt and in Tony Kushner's Play Angels in America I-II*. Bern ym.: Peter Lang.
- KIVIRANTA 2003. Johdanto. Teoksessa Augustinus 2003. *Tunnustukset*. Suom. Otto Lakka. Helsinki: SLEY-kirjat.
- KOIVISTO, PÄIVI 2004a. Anja Kauranen-Snellmanin omaelämäkerralliset romaanit autofiktioina. 2004. Teoksessa *Laji, tekijä, insitituutio*. KTSV 56 (2003). Helsinki: SKS, s. 11–31.
- KOIVISTO, PÄIVI 2005. Minähän se olen! Teoksessa *Lajit yli rajojen*. Lyytikäinen Pirjo, Nummi, Jyrki & Koivisto, Päivi (toim.). Helsinki: SKS, s. 177–205.
- KOIVISTO, PÄIVI 2006. Tekijän ylösnousemus. Saisio – Larsson – Wein – Saisio. Teoksessa *Tekijyyden tekstit*. Kaisa Kurikka & Veli-Matti Pyyntäri (toim.). Helsinki: SKS, s. 275–302.
- KOIVISTO, PÄIVI 2007a. Haluan tunnustaa ja valehdella. Teoksessa *Todistus ja tunnustus. Näkökulmia kahteen elämän esittämisen tapaan*. Toim. Heikki Kujansivu ja Laura Saarenmaa. Helsinki: Gaudeamus, s. 104–133.
- KOIVISTO, PÄIVI 2007b. Pentti Holappa homomiehen kuvaajana. Teoksessa *Sateenkaari-Suomi. Seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen historiaa*. Kati Mustola & Johanna Pakkanen (toim.). Helsinki: Like, s. 255–261.
- KONTJE, TODD CURTIS 1992. *Private lives in the Public Sphere. The German Bildungsroman as Metafiction*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press.
- KOPONEN, JOUNI 2003. Rajankäyntejä rajoittamattomaan. Oksymoronin ja paradoksin laajentumia. Teoksessa Haapala, Vesa (toim.). *Kuvien kehässä. Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta*. Helsinki: SKS, s. 93–116.
- KOSKENNIEMI, V. A. 1944. *Goethe: keskipäivä ja elämänilta*. Porvoo: Werner Söderström.
- KOSONEN, PÄIVI 1995. *Samuudesta eroon. Naistekijän osuus George Gusdorfin, Philippe Lejeunen, Paul de Manin ja Nancy K. Millerin autobiografiateorioissa*. Julkaisuja 27. Tampere: Tampereen yliopisto, kirjallisuustiede.
- KOSONEN, PÄIVI 2000. *Elämät sanoissa. Eletty ja kerrottu epäjatkuvuus Sarrauten, Durasin, Robbe-Grillet'n ja Perecin omaelämäkerrallisissa teksteissä*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- KOSONEN, PÄIVI 2007. *Isokrateesta Augustinukseen. Johdatus antiikin omaelämäkerralliseen kirjallisuuteen*. Jyväskylä: Ateena.
- KOSONEN, PÄIVI, HANNA MERETOJA & PÄIVI MÄKIRINTA 2008. *Tarinoiden paluu. Esseitä ranskalaisesta nykykirjallisuudesta*. Helsinki: Avain.
- KRISTEVA, JULIA 1998. *Musta aurinko. Masennus ja melankolia*. Suom. Mika Siimes sekä Pia Sivelius. Helsinki: Nemo.
- KROHN, LEENA & KATARIINA RUPPEL 2000. Metamorfoosin kuvasto. Leena Krohn Katariina Ruppelin haastateltavana. Teoksessa *Keskusteluja kirjallisuudesta*. Päivi Koivisto (toim.) Helsingin yliopiston kotimaisen kirjallisuuden laitoksen julkaisuja 6. Helsinki, s. 37–52.
- LABOVITZ, ESTHER KLEINBORD 1986. *The Myth of the Heroine*. New York: Peter Lang.

- LACAN, JACQUES 1977. *Écrits. A Selection*. Translated by Alan Sheridan. London: Tavistock.
- LAITINEN, LEA 1995. Persoonat ja subjektit. Teoksessa *Subjekti. Minä.Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, kulttuurista*. Pirjo Lyytikäinen (toim.) Tietolipas 139. Helsinki: SKS, s. 35–79.
- LANGLAND, ELIZABETH 1983. Female Stories of Experience: Alcott's *Little Women* in Light of *Work*. In Elisabeth Abel, Marianne Hirsch & Elisabeth Langland. *The Voyage In. Fictions of Female Development*. Hanover and London: University Press of New England, pp. 112–127.
- LAURENTIS, TERESA DE 1984. *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- LECARME, JACQUES 1999. Autofictions. In Jacques Lecarme & Éliane Lecarme-Tabone. *Lautobiographie*. Paris: Armand Colin, p. 267–283.
- LEHTONEN, TOMMI 2005. Uskonto ja yhteisö. Teoksessa Hautamäki et al. (toim.) *Yhteisöllisyyden paluu*. Helsinki: Gaudeamus.
- LEJEUNE, PHILIPPE 1989. *On Autobiography*. Edited with foreword by Paul John Eakin. Translated by Katherine Leary. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- LEHTONEN, TOMMI 2005. Uskonto ja yhteisö. Teoksessa Yhteisöllisyyden paluu. Hautamäki, A. Lehtonen, T. Sihvola, J., Tuomi I., Vaaranen H. ja & Veijola S. Helsinki: Gaudeamus, s. 60–89.
- LEVIN, SUSAN M. 1998. *Romantic Art of Confession. De Quincey, Musset, Sand, Lamb, Hogg, Frémy, Soulié, Janin*. London: Camden House.
- LITTBERGER, INGER 1996. *Omvändelser. Nedslag I svenska romaner under hundra år*. Stockholm: Symposition.
- LIVAL-LINDSTRÖM, MARIA 2009. *Mot ett eget rum. Den kvinnliga bildningsromanen i Finlands svenska litteratur*. Åbo: Åbo Akademis förlag.
- LUNDAHL, PIA 2001. *Intimitetens villkor. Kön, sexualitet och berättelser om jaget*. Lund: Lunds universitet.
- LYYTIKÄINEN, PIRJO 2005. Esipuhe. Teoksessa *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Toim. Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi ja Päivi Koivisto. Helsinki: SKS, s. 7–23.
- LYYTIKÄINEN, PIRJO 2006. Rajat ja rajojen ylitykset: laji kirjallisuudessa ja kirjallisuudentutkimuksessa. Teoksessa *Genre – tekstilaji*. Toim. Anne Mäntynen. Helsinki: SKS, s. 165–183.
- MAAR, MICHAEL 2003. *Bluebeard's Chamber. Guilt and Confession in Thomas Mann*. Transl. David Fernbach. London, New York: Verso.
- MACINTYRE, ALASDAIR 2004. *Hyveiden jäljillä. Moraaliteoreettinen tutkimus*. Suom. Niko Noponen. Helsinki: Gaudeamus.
- MAJANDER, ANTTI 2003. Pirkko Saisio: Punainen erokirja. Helsingin Sanomat 12.9.2003. Uudelleenjulkaistu osoitteessa: <http://www.hs.fi/kirjat/artikkeli/Pirkko+Saisio+Punainen+erokirja/1135241634743>. Luettu 8.6.2010.
- MAKKONEN, ANNA 1995. Pamfletista tunnustukseen: lajimurros 1960–70-luvulla. Esimerkinä Christer Kihlmanin Ihminen joka järkkyy. Teoksessa *Helmi simpukka joki. Kirjallisuushistoria tänään*. Tietolipas 137. Helsinki: SKS, s. 102–114.
- MAKKONEN, ANNA 1996. Paljastuksia kaikilta vuosilta. Teoksessa Kantokorpi, Mervi (toim.). *Muodotonta menoa. Kirjoituksia nykykirjallisuudesta*. Helsinki: WSOY, s. 98–115.

- MAN, PAUL DE 1979a. Autobiography as De-facement. In *MLN* 94 (1979), pp. 919–930.
- MAN, PAUL DE 1979b. *Allegories in Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven: Yale University Press.
- MAN, PAUL DE 1983. *Blindness and Insight*. Second, revised edition. London: Routledge.
- MASON, MARY G. 1980. The Other Voice: Autobiographies of Women Writers. In *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. James Olney (ed.). Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- MARTIKAINEN, EEVA 2007. Augustinuksen *Tunnustukset*. Itseyden mahdollisuus vain Toisessa. Teoksessa *Tunnustus ja todistus*. Näkökulmia kahteen elämän esittämisen tapaan. Toim. Heikki Kujansivu ja Laura Saarenmaa. Helsinki: Gummerus, s. 47–58.
- MARTIN, BIDDY 1988. Lesbian Identity and autobiographical difference/s. In *Life/Lines. Theorizing Women's Autobiography*. Brodzki & Schenk (eds). Ithaca, New York: Cornell University Press.
- MCWILLIAMS, ELLEN 2009. *Margaret Atwood and the Female Bildungsroman*. Farnham, UK & Burlington, USA: Ashgate.
- MEAD, GEORG HERBERT 1932. *The Philosophy of the Present*. Chicago, London: Open Court Publishing Company.
- MIETTINEN, SONJA 2002. Suhteessa toiseen oleminen ja sukupuoli: itsen ja toisen uudelleenkertominen vanhemman kuoleman jälkeen. *Naistutkimus-Kvinnoforskning* 15 (1), s. 4–18.
- MILLS, SARA 2003. *Michel Foucault*. Routledge Critical Thinkers. London & New York: Routledge.
- MORETTI, FRANCO 1987. *The Way of the World. The Bildungsroman in European culture*. London: Verso.
- MORTIMER, ARMINE KOTIN 1993. The Death of Autobiography in Doubrovsky's Broken Novel. In *Genre*, Vol 26: 1, Spring, pp. 85–108.
- MUNCK, KERSTIN 2004. *Att föda text. En studie i Héléne Cixous författarskap*. Stockholm & Stehag: Symposion.
- MUNT, SALLY 2007. *Queer Attachments. The Cultural Politics of Shame*. Aldershot, UK & Burlington: Ashgate.
- MUSTOLA, KATI 2007. Suomalaisten lesbo- ja homoliikkeiden historiaa. Teoksessa *Sateenkaari-Suomi. Seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen historiaa*. Kati Mustola & Johanna Pakkanen (toim.). Helsinki: Like ja Vantaan: Vantaan kaupunginmuseo, s. 18–37.
- MÄKELÄ, KLAUS 1997. Erving Goffman ja minuuden riistäjät. Teoksessa *Minuuden riistäjät*. Helsinki: Mielenterveyden keskusliitto ry, s. iii–xx.
- NEUMAN, SHIRLEY: Autobiography: From Different Poetics to a Poetics of Difference. In Marlene Kadar (edit.) 1992. *Essays on Life Writing. From Genre to Critical Practice*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, pp. 213–230.
- NIEMI, JUHANI 1999. Kirjallisuus ja sukupuolviikkipina. Teoksessa *Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Suomen kirjallisuushistoria 3. Pertti Lassila (toim.) Helsinki: SKS, s. 158–171.
- NILSSON, NILS ÅKE 1978. Venäjän kirjallisuus. Teoksessa *Kansojen kirjallisuus 10*. Toim. F.J. Billeskov Jansen, Hakon Stangerup & P.H. Traustedt. Suom. Arto ja Kirsti Ingervo. Porvoo – Helsinki – Juva. WSOY, s. 475–524.

- OJAJÄRVI, JUSSI 2006. *Supermarketin valossa. Kapitalismi, subjekti ja minuus Mari Möron romaanissa Kiltin yön lahjat ja Juha Seppälän novellissa "Supermarket"*. Helsinki: SKS.
- OLNEY, JAMES 1980. *Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic Historical, and Bibliographical Introduction. In Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, pp. 3–27.
- PALM, MATTI 2009. Nalle Juvosen kivuntäysi tie. Teoksessa *Aukea ei koskaan metsän ovi. Kootut / Helvi Juvonen*. Toim. Liisa Enwald & Mirkka Rekola. Helsinki: WSOY.
- PARKKINEN, MARJA-LEENA 2003 (toim.). *Ulos kaapista! Tositarinoita homoseksuaalisuuden kohtaamisesta*. Helsinki: Like.
- PELTONEN, EEVA 1998. Nais- ja miesmuistoja 1970-luvulta. Sukupuoli entisten taistolais-opiskelijoiden elämäkertahaastatteluiissa. Teoksessa *Liikkuvat erot. Sukupuoli elämäkertatutkimuksessa*. Toim. Matti Hyvärinen, Eeva Peltonen ja Anni Vilkkö. Tampere: Vastapaino, s. 187–237.
- PHELAN, JAMES 2005. *Living to Tell About It: a rhetoric and ethics of character narration*. Ithaca: Cornell University Press.
- Pitäjänuutiset 1980. Kahdeksanvuotiaan päätös kirjan kirjoittamisesta toteutui. Pitäjänuutiset, Mäntyharju 18.3.1980.
- PLATON 1979. Pidot. Suom. Marianna Tyni. *Teokset* 3. Helsinki: Otava, s. 83–141.
- PLUMMER, KEN 1995. *Telling Sexual Stories. Power, Change and Social Worlds*. London and New York: Routledge.
- POHJANPALO, VIRVE 1998. Rooleissa Pirkko Saisio. Katsauksia-osasto. *Hiidenkivi* 6/1998.
- PULKKINEN, MATTI 1991. Autofiktio provokaationa – Ilmari Kiannon pyhä viha. Teoksessa Nevala et al. (toim.). *Avauksia. Nuoret tutkijat kirjoittavat*. Helsingin yliopiston kotimaisen kirjallisuuden julkaisuja 2, s.123–140.
- PULKKINEN, TUIJA 1999. Seksistä sukupuoleen. Eron seksistä pohjoismaittain eli Foucault-käännösten politiikka. *Tiede & Edistys* 1/1999, s. 61–64.
- RABINOW, PAUL 1984. Introduction. In Rabinow (edit.) *Foucault Reader*. London: Penguin Books, pp. 3–29.
- RAMBO, LEWIS R. 1993. *Understanding Religious Conversion*. New Haven and London: Yale University Press.
- RIMMON-KENAN. SHLOMITH 1991. *Kertomuksen poetiikka*. Suom. Auli Viikari. Helsinki: SKS, s. 57–76.
- ROOF, JUDITH 1996. *Come As You Are: sexuality and narrative*. New York: Columbia University Press.
- ROJOLA, LEA 1995. Teksti nimeltä R.B. Roland Barthes ja minä. Teoksessa *Subjekti, minä, itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Pirjo Lyytikäinen (toim.). Helsinki: SKS, s. 80–105.
- ROJOLA, LEA 1998. Nimen voima eli mitä Eva söi? Teoksessa *Sanan voima: keskusteluja performatiivisuudesta*. Lea Laitinen & Lea Rojola (toim.). Helsinki: SKS, s. 251–279.
- ROJOLA, LEA 1999. Modernia minuutta rakentamassa. Teoksessa *Järkiuskosta vaistojen kapinaan. Suomen kirjallisuushistoria* 2. Lea Rojola (toim.). Helsinki: SKS, 150–164.
- ROJOLA, LEA 2002. Läheisyyden löyhkä käy kaupaksi. Teoksessa Markku Soikkeli (toim.) *Kurittomat kuvitelmat. Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen*. Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen laitoksen sarja A, nro 50. Turku.

- ROJOLA, LEA 2007. What Eva Ate: Or, the Power of the Name. The Deceptive Author. In *Women's Voices. Female Authors and Feminist Criticism in the Finnish Literary Tradition*. Päivi Lappalainen & Lea Rojola (eds.). Studia Fennica Litteraria 2. Helsinki: Finnish Literature Society, pp. 89–109.
- ROSENBERG, TIINA 2002. *Queerfeministisk Agenda*. Stockholm: Atena.
- RUOTSALO, JUHANI 1994. Oletetun omaelämäkerturin huomautus. Teoksessa Hyvärinen, Matti. *Viimeiset taistot*. Tampere: Vastapaino, s. 388–393.
- SAARILUOMA, LIISA 1999. *Modernin minän synty 1700-luvun romaanissa*. Valistuksesta Wilhelm Meisteriin. Helsinki: SKS.
- SAISIO, PIRKKO 1993. Elämää Jukka Larssonin ja Eva Weinin varjossa. Teoksessa Jukka Larsson. *Kärsimystrilogia*. Helsinki: WSOY, s. 419–439.
- SAISIO, PIRKKO 2001 Miten kirjani ovat syntyneet? Teoksessa Miten kirjani ovat syntyneet? Haavikko, Ritva (toim.) Helsinki: WSOY, s. 343–363.
- SAISIO, PIRKKO 2010. Muutama sana sivupersoonista. Teoksessa Pirkko Saisio nimellä Eva Wein. *Puolimaailman nainen. Kulkue*. Helsinki: Tammi, s. 5–14.
- SARRIMO, CRISTINE 2000. *När det personliga blev politiskt. 1970-talets kvinnliga bekännelse och självbiografi*. Eslöv: B. Östlings bokförl. Symposion.
- SARTRE, JEAN-PAUL 1967. *Mitä kirjallisuus on? Esseitä II*. Suom. Pirkko Peltonen ja Helvi Nurminen. Helsinki: Otava.
- SCHELLENBERG, JAMES A. 1988. *Sosiaalipsykologian klassikoita*. Suom. Marja Ahokas. Helsinki: Gaudeamus.
- SEDGWICK, EVE KOSOFKY 2008. *Epistemology of the Closet*. Second Edition. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- SHEPHERD, SIMON & WALLIS, MICK 2004. *Drama/Theatre/Performance*. The New Critical Idiom. London & New York: Routledge.
- SHERINGHAM, MICHAEL 2000. Changing the Script: Women writers and the rise of Autobiography. In *A History of Women's Writing in France*. Sonja Stephens (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 185–203.
- SHOWALTER, ELAINE 1977. *A Literature of Their Own. British Women Novelist from Brontë to Lessing*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- SILTALA, JUHA 1992. *Suomalainen ahdistus. Huoli sielun pelastumisesta*. Helsinki: Otava.
- SINNEMÄKI, ANTTI 1989. *Kapina rippituolissa ja muita kirjallisuusseiteitä*. Helsinki: Tamara Press.
- SIPILÄ, JUHANI 2005. Vedenpaisumus ja Baabelin kieltensekoitus samana päivänä. Hannu Raittilan yhdenpäivänromaanin Ei minulta mitään puuttu. Teoksessa *Lajit yli rajojen*. Toim. Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi ja Päivi Koivisto. Helsinki: SKS, s. 206–236.
- SMITH, SIDONIE 1987. *Poetics of Women's Autobiography. Marginality and the Fictions of Self-Representations*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- SOIKKELI, MARKKU 1998. *Lemmen leikkikehässä. Rakkauskurssin sovellukset 1900-luvun suomalaisissa rakkausromaneissa*. Helsinki: SKS.
- SPRINKER, MICHAEL 1980. The End of Autobiography. In Olney, James (ed.). *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, s. 321–342.
- STANLEY, LIZ 1992. *The auto/biographical I. The Theory and practice of feminist auto/biography*. Manchester and New York: Manchester University Press.

- STURROCK, JOHN 1977. *The New Model Autobiographer*. In *New Literary History*. Vol. 9: 1 (Autumn 1977), pp. 51–63.
- STÅLSTRÖM, OLLI 1997. *Homoseksuaalisuuden sairausleiman loppu*. Helsinki: Gaudeamus.
- SWALES, MARTIN 1978. *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*. Princeton: Princeton University Press.
- TAMMI, PEKKA 2009. Kertomusta vastaan. ("Ikävä tarina"). Teoksessa *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Samuli Hägg, Markku Lehtimäki ja Liisa Steinby (toim.). Tietolipas 226. Helsinki: SKS, s. 140–166.
- TAYLOR, YVETTE 2007. *Working-class Lesbian Life. Classed Outsiders*. Houndmills, Basingstoke & New York: Palgrave, Macmillan.
- TINKLER, PENNY 2006. Sapphic Smokers and English Modernities. In *Sapphic Modernities. Sexuality, Women and National Culture*. Laura Doan & Jane Garrity (eds.). New York & Houndsmills, England: Palgrave, Macmillan, pp. 75–90.
- TOBIN, ROBERT 2000. *Warm Brothers. Queer Theory and the Age of Goethe*. Philadelphia: University of Philadelphia Press.
- TOBIN, ROBERT 2002. *Doctor's Orders. Goethe and Enlightenment Thought*. London: Associated University Presses.
- UTRIAINEN, TERHI 2006. *Alaston ja puettu. Ruumiin ja uskonnon ääret*. Tampere: Vastapaino.
- VEIJOLA, SOILE 1997. Luku, suku ja sosiaalinen. Taipuuko varsinainen sosiaalinen myös naissuvun mukaan. *Naistutkimus* 1997/4.
- WAUGH, PATRICIA 1984. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London: Methuen.
- WEBBER, ANDREW J. 2002. Mann's Man's World. Gender and Sexuality. In *The Cambridge Companion to Thomas Mann*. Ritchie Robertson (edit.) Cambridge University Press, pp. 64–83.
- WINNETT, SUSAN 1990. *Coming Unstrung*. In *PMLA*. Vol. 105: 3, Special Topic: The Politics of Critical Language (May, 1990), pp. 505–518.
- WOOLF, VIRGINIA *Oma huone*. Suom. Kirsti Simonsuuri. Tammi: Helsinki.
- ZILLIACUS, CLAES 1999. Tunnustus, dokumentti ja raportti kirjallisuuskäsityksen avartajina. Suom. Rauno Ekholm. Teoksessa *Rintamakirjeistä tietoverkkoihin. Suomen kirjallisuushistoria* 3. Pertti Lassila (toim.). Helsinki: SKS, s. 213–219.
- ZIMMERMANN, BONNIE 1983. Existing from Patriarchy: The Lesbian Novel of Development. In *Voyage in. Fictions of Female Development*. Elizabeth Abel, Marianne Hirsch & Elizabeth Langland (eds.). Hanover & London: University Press of New England.

Painamattomat lähteet

- HAASJOKI, PAULIINA 2004. *Väliinputoava lukija. Seksuaalisuus, ambivalenssi ja lukeminen*. Lisensiaatintutkimus. Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, kotimaisen kirjallisuuden oppiaine.
- HEPOLAMPI, VIRVA 2004. Pirkko Saisio Naisasialiitto Unionilla. Tribadien yöt ja päivät -sivusto, arkisto. <http://www.sappho.net/tribadit/>. Luettu 30.3.2010.
- JUNKKAALA, HEINI 2008. Elämänmeno. Draamakäsikirjoitus kokoillan näytelmälle.

- (Kirjailijalta saatu monistettu kopio.)
- JÄRVINEN, SUVI 2009. *"Eihän tätä ole olemassakaan". Tunnustamattomuus, kirjoittaminen ja kuolema Pirkko Saision teoksissa Pienin yhteinen jaettava, Vastavalo ja Punainen erokirja.* Pro gradu -tutkimus. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Taiteiden ja kulttuurintutkimuksen laitos, kirjallisuus.
- KANTOKORPI, MERVI 2003. Finlandia-palkinnon perustelut. <http://www.kustantajat.fi/kirjasaatio/palkinnot/finlandiapalkinto2003/jakotilaisuus/default.aspx>. Vierailtu 5.10.2010.
- KECSKEMÉTI-LAHTELA-PULKKINEN 2003. Ammatti: Suomalainen kirjailija – Pirkko Saisio. TV 1 28.II.2003.
- KIVILAAKSO, KATRI 2005. "Muuta kotia ei minulla enää ollut": eettinen rakkaus mahdollisuutena ja ristiriitana Pirkko Saision Kainin tyttäressä sekä Eva Weinin ja Jukka Larssonin tuotannoissa. Helsingin yliopisto: Kotimaisen kirjallisuuden oppiaine.
- TASTULA, MAARIT 2008. Punainen lanka – vieraana Pirkko Saisio. 26.03.2008.
- UUSITALO, MARI 2005. "Todellisuus on lause, jonka kirjoitan." Omaelämäkerrallinen ja fiktiivinen kerronta sekä minuuden kerrokset Pirkko Saision teoksissa *Pienin yhteinen jaettava, Vastavalo ja Punainen erokirja*. Pro gradu. Jyväskylän yliopisto. Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos.
- VARIS, TUULA-LIINA 2003. Pirkko Saisio Tuula-Liina Variksen haastateltavana ohjelmassa Kirja A ja Ö. Yle 1, 13.II.2003. Tuottaja Ikoni & Indeksi oy.

English Summary

PÄIVI KOIVISTO

From Life to Autofiction. Retracing the Genre Tradition in Pirkko Saisio's Novel Series Pienin yhteinen jaettava, Vastavalo and Punainen erokirja. Doctoral thesis.

Pirkko Saisio's trilogy *Pienin yhteinen jaettava* (The Smallest Shared Dividend, 1998), *Vastavalo* (Against the Light, 2000), and *Punainen erokirja* (The Red Book of Separation, 2003), depicts the development of a masculine girl who at the end of the trilogy comes out as a homosexual woman, a mother, and a writer. The main character is named Pirkko Saisio, and many of the events are picked from Saisio's real life. Nevertheless, the author wants the trilogy to be read as a novel, not a memoir.

The present study analyzes the generic elements of Saisio's trilogy and contextualizes the narrative identity that Saisio is creating in her fiction. Following Alastair Fowler's theory of genres as types without strict borders and a tendency to hybridity, the trilogy is linked to several genres. Serge Doubrovsky's genre concept of autofiction is the basis for the analysis: it explains the trilogy's borderline identity between autobiography and novel, and designates the main elements that render Saisio's autobiographical narrative into fiction. Both Doubrovsky and Saisio emphasize the role of the unconscious in writing, and at the same time stress the importance of a skilled composition.

As well as autofiction, the trilogy is analyzed as a Bildungsroman, a confession and conversion narrative, a coming-out narrative, and a portrait-of-the-artist novel. Each genre is illuminated by its paradigmatic work: *Wilhelm Meister's Apprenticeship* by Goethe, *The Confessions* by St. Augustine, and *The Well of Loneliness* by Radclyffe Hall. The parallelisms between Saisio's trilogy and the typical plots of the genres and thematics of the classics show how the tradition works in Saisio's text. The thematic parallelisms highlight Saisio's concern for the conflicts that occur between an individual and the surrounding society, while the similarities in plots question the autobiographicality of Saisio's narrative but also clarify how Saisio refines the traditional genres.

Read in the light of Saisio's trilogy, the classics are shown to have their gender-transgressive elements that the non-normative reader can identify with. Saisio's text also challenges universalizing claims about genre and gender. As a narrative of identity it follows the example of 1970s essentialistic coming-out stories, but at the same time depicts the notion of identity in a manner that manifests postmodern ideas about identity as multiple and ever-transforming.

Keywords: autobiographicality, autofiction, identity narrative, genre research, Bildungsroman, conversion narrative, confession, coming-out story, a portrait-of-an-artist novel

Kiitokset

Tutkimustyö ei etene ilman että istuu yksin kirjojen ja tietokoneen ääressä. Se on tärkeintä. Mutta tutkimus voi jäädä tekemättä myös siksi, että istuu ainoastaan yksin kirjojensa ääressä. Onnekseni olen tavannut tutkimustieni varrella monia ihania ihmisiä ja saanut innoitusta ja tukea usealta taholta.

Kiitos ensinnäkin ohjaajalleni Pirjo Lyytikäiselle, joka on kärsivällisesti kommentoinut moneen suuntaan tempoilevaa tutkimustani. Kiitos esitarkastajilleni Mikko Keskiselle ja Lea Rojolalle paneutuneista ja hyödyllisistä neuvoja sisältäneistä lausunnoista. Mikko Keskistä kiitän myös innoittavasta tunnustamista käsittelevästä tekstistä Kertomuksen tutkimuksen päivillä 2008. Lea Rojolalla on ollut tärkeä osansa siinä, että alun perin innostuin kotimaisen kirjallisuuden tutkimuksesta. Kiitos Sanna Karkulehdolle lupautumisesta työni vastaväittäjäksi.

Suurkiitos Kaisa Rannalle väitöskirjan ulkoasun suunnittelusta ja taitosta sekä kiitos John Cagelle, joka tarkasti englanninkielisen tiivistelmän kieliasun.

Kohti tutkijanuraa minut tuuppasivat Anna Hollsten ja Juhani Sipilä. Kiitos kiinnostavista luennoista, praktikumeista ja innostavista kommenteista esseiden marginaaleissa! Erityiskiitos Auli Viikarille, joka uskoi minuun.

Kiitos oppiaineeni tutkijoille, jotka ovat erilaisissa seminaareissa kommentoineet kirjoituksiani. Erityiskehut kuuluvat Riikka Rossille, pitkäaikaiselle työhuonetoverilleni, jonka ahkera esimerkki kannusti. Kiitos myös Katja Seudulle monenlaisesta henkisestä tuesta. Kiitos Katri Kivilaaksolle, jonka kanssa olen saanut purkaa osaan Saisio-tutkijana, joka joutuu kerran toisensa jälkeen eksyksiin loppumattomaan intertekstuaalisuusviidakkoon. Kiitos Sari Salinille tunnustusta koskevista keskusteluista. Kiitos hauskoista juttutuokioista ja kannustuksesta Elise, Irma, Minna, Lieven, Paula ja Vesa. Kiitos myös Jyrki Nummelle hyväntuulisista käytäväkeskusteluista.

Kirsi Saarikankaalle ja Sukupuolentutkimuksen tutkijaseminaarille suuri kiitos kannustuksesta, tuesta ja innostuksesta. Venla Oikkosta kiitän vinkeistä tutkimukseni toisen luvun suhteen ja Aino-Maija Hiltusta kiinnostavista huomioista ja kirjallisuusvinkeistä tunnustamisen analyysiin.

Kiitos queer-feministiselle lukupiirille, erityisesti Johanna Pakkaselle ja Rita Paqvalenille, valistuksesta queertutkimuksen kiemuroissa. Kiitos Kukulille myös vertais-tuesta.

Rahaakin tarvitaan. Emil Aaltosen säätiön nuoren tutkijan apuraha käynnisti tutkimukseni. Kotimaisen kirjallisuuden oppiaine ja nykyinen Norsu-laitos on kerran toisensa jälkeen pitänyt huolen pysymisestäni leivässä. Helsingin yliopisto varmisti tutkimukseni esitarkastukseen menon myöntämällä minulle apurahan väitöskirjan loppuunsaattamiseksi. Kiitos myös mesenaatilleni Anna-Kristiina Kerviselle, Tammen entiselle kustannuspäällikölle ja Saision ensimmäiselle kustannustoimittajalle, jolta aina tarvittaessa löytyi käsikirjoituksia luettavaksi. Kiitos Tittulille myös haus-

koista ja opettavaisista keskusteluista, jotka antoivat paljon myös tutkimuksilleni sen eri vaiheissa.

Kiitos monille esitelmieni ja artikkelieni kommentoijille, jotka ovat eri tavoin edistäneet työni etenemistä.

Kiitos Hannulle kärsivällisyydestä ja Soileille lastenhoitoavusta tiukoissa paikoissa. Elmolle kiitos piristyksestä, kun kutsuit väitöskirjan kanssa painivaa äiti-raukkaasi kirjailijaksi.

Ja lopuksi kunnioittava kiitos todelliselle kirjailijalle, Pirkko Saisiolle, joka sommitteli niin vaikean, viihdyttävän ja viisaan kirjasarjan, että sen lauseista nauttii vaikka on jo vuosia niitä tuijottanut.